

د. محمد
حسن
عبد الله



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١ الشاعِر..والمعتقِد:

حين نستعيد إلى الأذهان المقولة النقدية التي ترى «أن الأدب مرآة المجتمع» وصورته
مرسومة لكللمات، فإننا نجد أنفسنا أمام قضية أخرى تبحث عن حل، قد لا نجده. فما
طبيعة هذا المجتمع أو حدوده؟ أي مجتمع هو؟ إن الثورة الرومانسية حين رفعت هذا
الشعار، كواحد من مبادئها الفنية كانت تفكر في الكلاسيكية، تتخذ أداة لهدم
الكلاسيكية، ليس من زاوية أن هذه الكلاسيكية ذات نظرة متعالية، وحسب، وإنما -
أيضا، لأنها تسرف في تصوير المشاعر والانفعالات المطلقة، ومعنى بالجدل بين الأفكار،
دون أن تهتم بملامح التجربة الخاصة، أو الواقع النسبي، الذي يفرق بين عصر
وعصر، بل بين تجربة وأخرى، بل بين شخص وشخص آخر يعايشه!!



أحمد السقاف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لكن مبدأ «الأدب مرآة المجتمع» قد استغل بعد ذلك استغلالاً انحرف به عن المراد منه، لقد أصبح أداة جاهزة، يسوّغ بها أي أديب أن يكتب عن أي شيء، محتيميا بتلك الدعوى. التجارب الشاذة أو النادرة، المعاناة الفردية، اللهات وراء الإغراب والإغراء الذي يصل حدّ الغواية، كل هذا وأمثاله أصبح يجد حمايته في الزعم - وهو زعم صحيح - بأن هذا يحدث، أو قد يحدث، أو من الممكن أن يحدث!!

وهنا من واجبنا أن نفرق بقوة، أو بقسوة، بين ما يحدث أو يمكن أن يحدث، وبين موضوع الفن، احتفاءً بنفس المقولة النقدية الرومانسية، لأننا حين نتمسك بمبدأ «الأدب مرآة المجتمع» نرى أنه يتضمن في ذات الوقت مبدأ الصديق في هذه المرأة،

بمعنى أن المرأة تعكس الملامح الأساسية، وتحافظ على النسب، ومن هنا لا يصح في ميزان الصدق أن نسلط الأضواء على ما هو فردي أو نادر على أنه صورة المجتمع، ولا أن نخدع بالمظهر السطحي على أنه ملجأ من واقعنا الأساسية، إن الغوص وراء اكتشاف الأعماق، وحماية الصميم بالحرص عليه، يتجاوز المرحلي إلى الجوهر المستمر، هو من الصدق، بل هو الصدق الفني في أعلى مستوياته.

هذه مقدمة أولى مطلوبة، تساعدنا في اكتشاف الموقع الصحيح لمكانة شعر أحمد السقاف، على مستوى الفكرة، ليس في خريطة الشعر العربي وحسب، وإنما في صلة هذه الفكرة بالوجدان العربي، وحركة المجتمع العربي قبل كل شيء. إن الأمة العربية تعيش منذ ما يقارب القرنين من الزمان، منذ عهد محمد علي باشا في مصر، صحوة قومية، أو شكت أن تصير- مع سلسلة الإخفاقات المستمرة إلى أزمة قومية. فلا الضم بالقوة حافظ عليها، ولا الإثارة العاطفية وإحياء الماضي أقامها، ولا الإغراء بروعة المستقبل المنتظر وصل إليها!! إن ازدواجية المفارقة المحزنة بين الوعي والعمل أثبتت وجودها في كل المراحل، وتخللت جميع المحاولات، وأنها كافة احتمالات النجاح، ولكن: هل ينطبق على الشاعر ما ينطبق على غيره؟ هنا نجد أنفسنا أمام المقدمة الثانية، التي توصلنا إلى شعر أحمد السقاف.

ذلك أن شعر هذا الشاعر، كله، إلا في حالات نادرة لا نخدش هذا التعميم، رغم خطورة التعميم في الأحكام، إن كل شعر السقاف يدخل في إطار الشعر القومي، حتى وإن اختلفت أغراض هذا الشعر، وهي لا بد أن تختلف عند شاعر يخلص لهذا الفن أربعين عاما أو ما يقاربها، فإن هذا الاختلاف يمكن رده - دون أدنى محاولات التأويل - إلى هذا الإطار الواحد، كما تردّ الأشعة المتباعدة - من حيث المظهر - إلى البؤرة التي انبثقت منها. إن تسلط الفكرة الواحدة بقدر ما يثير من إعجاب الناقد أو الباحث، بقدر ما يوقعه في مأزق، ليس من الناحية الشخصية، وإنما من الناحية النظرية المنهجية. ونحب أن نوضح أن «تسلط الفكرة» يختلف عن «الإصرار على الفكرة». إن الفكرة المتسلطة تستقطب الاهتمام، وتشكل كل ما يتراءى، ولا تسمح بالتجاوز، إلا في شكل أو حدود الخاطرة العابرة التي تفلت من رقابة هذا التسلط. في حين أن الإصرار

على الفكرة أو المبدأ لا يعني بالضرورة انفراده بالمجال، إن الإصرار على مبدأ يمكن أن يتسع لإصرار آخر على فكرة أخرى أو مبدأ. وغنى عن التوضيح أن «تسلط الفكرة» يمكن أن يعتبر درجة أعلى من اليقين، يتجاوز حد الإصرار، إنه ليس مجرد الإيمان، إنه الإيمان والدعوة إلى الإيمان ومحاربة الكفر في نفس الآن. وسنرى أن هذه - على التحديد - رسالة الشعر، بل الهدف المعلن، لكل ما كتب السقاف. ولكي نضع رحلته الشعرية عبر هذا المدى الطويل في مكانها، نستحضر، أو نحاول، أن نسمي شعراء القومية في نفس الفترة التي شهدت النشاط الابداعي لهذا الشاعر. ولأن ذكر الأسماء في ذاتها لن يفيدنا كثيرا، فإننا نكتفي بإشارة عامة. لقد يش فریق من انعدام الجدوى فلزم الصمت، ويش فریق آخر من مخاطبة الكبار، فهجر عالمهم المثقل بالأغراض والانحرافات واتجه إلى الطفولة العربية، يزرع في نضارتها وزمنها القدام أحلام الأمة الواحدة، وأهداف الوحدة العربية، وطريقها، وانحاز فریق ثالث إلى وطنه، فأصبحت الفكرة القومية تمر بالإقليمية، ويفترض العكس، فالقومية الصحيحة عند هذا الفريق هي ما يعلنه النظام الحاكم كأساس لحكمه! وليتها «الإقليمية» الموضوعية المعبرة عن بلد من البلدان في حركته الشاملة، إنها - لو كانت كذلك - لن يفوتها شرف الغاية وإن فاتها شمول الرؤية أو رحابة العاطفة، فهذه الإقليمية في الغالب مؤتثرة بمنهج حزب معين، هو في النهاية قد تبلور في شخص واحد، أو عدد قليل من الأشخاص!!

هذا حال شعرنا القومي وشعرائنا القوميين، إذا تأملنا نتائجهم منذ هزيمة ١٩٦٧ التي اصطُلح على تسميتها «النكسة»، إلى اليوم، لم يفلت من قبضة هذا اليأس الماحق غير عدد قليل جدا، لا نتردد في اعتبار أحمد السقاف - في شعره وفي كتاباته بعمامة - أعلى الأوتار صوتا، وأقواها إصرارا، وأكثرها نقاء.

ونحب - قبل أن ننهي هذه المقدمة - أن نوضح ما نعني بالمآزق الذي يواجهه الدارس حين يقرأ شعر شاعر أفرغ إبداعاته الفنية في موضوع واحد. إن النفس الإنسانية، ونفس الشاعر أكثر من أي شخص آخر، تنطوي على طبقات أو مستويات أو قدرات، لا تكشف عن نفسها إلا مع اختلاف التجارب، وتلون المواقف، واجتياز الحالات المتخالفة، وربما المتناقضة أو المتصادقة. لهذا نجد في خبراتنا الحياتية شخصا يؤدي مهمة

ما بالقدار مدهل، ولكنه يفشل تماماً في أداء مهمة أخرى أو على الأقل لا يسجل لنفسه هذا القدر من الاتقان الذي سبقته به شهرته ~~في مكان~~ في موقع آخر، وقد يحدث العكس. ومنذ القدم فضّل النقاد الشاعر الذي يبتغى في شعره أغراضاً شتى، على الشاعر الذي يلتزم بغرض واحد لا يعدوه، ربما لهذا السبب أو المثل الذي قربنا به ما نعني. فالتزام الخنساء بالثناء، ودوران شعر جميل في موضوع الغزل لم يتقدم بهما إلى منزلة أولئك الذين عزفوا أنغاماً مختلفة، كشفت عن مستويات من الإدراك، وأنواع من التجارب، وقدرات في التصوير والتعبير، هي عادة أكثر حياة، بقدر ما هي أكثر تنوعاً. من هنا يقف الدارس أمام شعر السقاف وقد تملكه غير قليل من الحيرة، فهذا الكم الزاخر كيف يمكن تصنيفه؟ بل كيف يمكن فهمه - إن كان الفهم مطلوباً في دراسة عن شاعر هو أصلاً من شعراء الفكرة والعقيدة؟ إزاء هذه المسألة لن نحاول أن نجد حلاً، ليس لأننا لسنا مطالبين بإيجاد مثل هذا الحل نيابة عن الشاعر، وحسب، وإنما لأن الشاعر نفسه، برغم صحبته الطويلة، بل المستمرة للمبدأ، وتوجه موهبته الشعرية إليه قصداً، يملك من تداعيات الأفكار، والصور، فضلاً عن درجات أو اتجاهات البواعث، قدراً هائلاً، ورائعاً حقاً، هو الذي ضمن لهذا الشعر الغزير، أن يلتزم بإطار القومية وجوهرها، دون أن يكون بعضه تكراراً لبعض، حتى وإن سيطرت عليه بعض «اللوازم» بفعل ظروف ومناسبات ستعرض لها.

لقد شهدت الخمسينات حواراً بلغ حدّ العنف أحياناً، بين دعاة «الأدب الهادف»، وأصحاب «الفن للفن»، انتهت المعركة - في ذلك الحين - لصالح هادفية الأدب، كان الدكتور محمد مندور أعلى صوت نقدي في تلك المرحلة، وأبدعت أعمال نقدية متميزة من هذا المنطلق، أهمها ما كتبه «حسين مروة» مستعينا بمنهج الواقعية، وتحقيق توازن رائع في كتابات محمد غنيمي هلال بين الهدف والأصول الجمالية. لقد تنفس هذا التوازن - في مرحلة تالية - على نحو آخر عند السقاف، وربما تحقق هذا التوازن من خلال امتداد كتاباته إلى البحث في النظرية والأيدولوجيا. وسنرى أنه كتب عدداً من الدراسات، ليست بالقليلة، (وعدداً من المقالات السياسية، قد يصعب إحصاؤها الآن، وقد يغلب فيها طابع الاستجابة لدافع وقفي، ولهذا لن نلجأ إليها) أخذت بكثير

من طبيعة الشعر، على الرغم من أن محاولات تأصيل المحتوى علمياً واضحة بإصرار، لكن الشعر كان المنفذ الوحيد الذي يمكن أن يكون أداة توصيل مناسبة، تستطيع أن تحمل هذه الطاقة اللاهبة من الحماسة للفكرة الواحدة. هل يمكن أن نقول إن قدراً من شعر السقاف فيه طابع النثر بسبب من وضوح الفكرة والإصرار عليها، وأن بحوثه قد أخذت قدراً من الشعر بسبب من طابعها الطاغية في حماسه؟

لست أريد أن أطري أو انتقص شعر السقاف لسببين: أن النقد العلمي يرفض الأحكام العامة، ويشك في جميع صيغ الإطلاق، وأن مكان الرأي الحكم - إذا كان من حقنا أن نحكم - ليس في هذه المقدمة، إذ ينبغي أن يكون مثل هذا الاستنتاج قرين التحليل لهذا الشعر، بالكشف عن ظواهره الأسلوبية، وتمييزه الصياغي والموضوعي.

يبقى أمر آخر، لعله توطئة مناسبة لوقفه محددة الهدف مع ما كتب من بحوث، وما سجل من ذكريات، هذا الأمر هو أن الشعر العربي منذ منابه الضاربة في الجاهلية، وحتى رسخت تقاليد الفنية في العصر التالي (العصر الإسلامي أو الأموي) قد اكتسب من طبائع العرق العربي، والنفسية العربية، والظروف المعيشية الاجتماعية التي سادت حياة العرب في تلك الحقب، اكتسب هذا الشعر من الخصائص ما يميز أسلوبه الذي يتجاوب مع طبائع شعرائه الذين أبدعوه، وجمهوره المتلقي في نفس الوقت. لن نجد صعوبة في تحليل إعجاب الدوق العربي منذ القدم، وربما إلى اليوم، بالوضوح، الذي يلتقي مع النزعة الخطابية في نقطة «الإثارة». ليس هذا الوضوح ثمرة للأمية وحدها، ولا لأن الشعر كان يلقي في المحافل ويهدف - من ثم - إلى أن يكون مؤثراً بشكل فوري وحسب، لقد ظل الوضوح مطلباً عند غالبية النقاد القدماء، وأخذ مكانه في مفهوم «عمود الشعر». فكانت له الغلبة على الاتجاه الآخر، الذي يؤثر التفلسف والغموض ويمنح إلى الاستعارات البعيدة، والإشارات الدقيقة التي لا تسفر عن نفسها مع القراءة الأولى، أو السماع الأول، حتى بعد أن تقلصت الأمية، وكثر الوراقون، وانتشر الرواة والنقاد وأخذ الشعر مكانة رصينة في ثقافة العصر. ذلك لأن هذا «الوضوح» بقدر ما هو ثمرة لوضوح آخر في نفس الشاعر، فإنه وسيلة مأمونة للأدب الرسالة، أو الأدب الهادف، ولأن هذا الوضوح يرتبط بالطبيعة الانفعالية للجنس العربي، ولهذا لم يكن

«الوضوح» أسلوبا أثيرا لعدد من الشعراء، هم الأكثر عددا، والأوسع انتشارا، وحسب، وإنما كان مطلبا عاما لجمهور الشعر في ذلك العصر البعيد، وإلى اليوم.

② رؤية من قريب

باستثناء كتاب موجز جمع أصول النحو، وكان الدافع المباشر إليه حوار قديم مع أديب كبير، محمد بهجة الأثري، إبان الدراسة في بغداد، نشر للسقاف خمسة كتب، تدور كلها حول القضية القومية، تبحث في أصل الفكرة، وتفند حجج خصومها، وتناقش اجتهادات معتنقيها، وتطبيقاتها، وهذا ما يجمع بين هذه الكتب الصغيرة الحجم، حتى وإن حمل بعضها عنوانا لا يدل على المحتوى. «أنا عائد من الجزيرة العربية» أقدم هذه الكتب (١٩٥٥) وقد طبع أربع مرات، ثم «حكايات من الوطن العربي الكبير» (١٩٨٠)، ثم «في العروبة والقومية» (١٩٨٣) ومحاضرة أفادت من نفس المادة السابقة، نشرت بعنوان: «تطور الوعي القومي في الكويت» (١٩٨٣)، وأخيرا: «العنصرية الصهيونية في التوراة» (١٩٨٤). وهناك كتاب وحيد هو الأقرب إلى الفن والشعر، بعنوان «الأوراق»، ويعرض لديارات العراق قديما.

ليس في هذه الكتب جميعا أي جديد بالنسبة لما يردده أحمد السقاف، فإذا قيل إن رجلا قد وضع ذات نفسه كلها فيما كتب، فإن هذا يصدق على شاعرنا، فكرا وعقيدة وعملا ولغة ومصطلحا. إنه لا يتكلف الكتابة، إنه - بالأحرى - يتحدث معك، تقرأ أسلوبه فتجد نفسك في اعتباره، وكأنك جليسه، وقد أقبل عليك بجماع وجدانه وعقله، وأهتم بإقناعك بقضيته، وكأنك أنت أيضا قضيته!! لقد شغل السقاف مناصب مهمة، شغل مكان الصدارة في أعمال لها طبيعة سياسية محددة واضحة، مثل وكيل وزارة الإعلام، والعضو المنتدب لهيئة الخليج والجنوب العربي، وأمين عام رابطة الأدباء في الكويت، ولكن هذه المناصب التي تفرض عليه أن يتعامل مع أصحاب القرار وأهل السلطة ومن هو قريب منهم، على امتداد العالم العربي كله، لم تدفع به هذه المناصب إلى اللغة حمالة الوجوه، ولم يحترف العبارات الغامضة، ولم يجد لعبة المداورة،

والتحفظ في الكشف عن ذات الضمير، إن وضوحه الفكري وحماسته القومية يسريان في كل صفحة مما كتب. رحلته إلى اليمن الشمالي ثم اليمن الجنوبي، تجمعها في اسم واحد، ونسبة إلى أم كبيرة، إنها معا «جنوب» ينتمي إلى الجزيرة العربية، ثم يؤكد الإهداء أن الجميع جزء من «الوطن الكبير» وستكون «الوطن العربي الكبير» عنوانا للكتاب التالي. ثم إنه لا يكف عن إدانة كل من يضع قيда، أو شرطا يقيد به حركة العربي في أرض العرب، حتى وإن كان تأشيرة للإذن بالزول في الأراضي الحجازية، أو ضرورة أن تكتب أوراق المطار باللغة الفرنسية في بعض مطارات المغرب العربي!! إن الاعتزاز بعبد الناصر، ونعته بـ «القيادة القومية»، وتسجيل دوره التاريخي في مساندة ثورة اليمنين، وغيرهما، بل وجود مصر وراء حركات الاستقلال والنهضة في أكثر البلدان العربية، مما تمتلئ به صفحات كتبه، لم تفت هزيمة يونيو ١٩٦٧ في عضده، ولا غيرت رأيه في القائد. ولا يني يهاجم حكم الإمامة في اليمن - إبان سطوته وعلاقاته وقدرته على العقاب - ويظهر ما فيه من دموية وتحلف وفقر أدى إلى أن جعل من اليمن متحفا للتاريخ، وقضى على احتمال الوحدة بين الشطرين تحت راية هذه الإمامة الدائمة. ومن هذا المنطلق القومي يتحمس للعراق في حربها مع إيران، ويعتبرها حامية الجناح الشرقي للوطن العربي، ويمثل هذه الحماسة يعبر عن تصوره لدور الثروة العربية في النهوض بالمناطق المتخلفة في العالم العربي، ومن ثم تقديره لدور «الهيئة» التي تسخو الكويت في منحها ما تستطيع به أن تكون أداة تقدم وتنوير في بلدان عربية متعددة، حين تنشئ المدارس والمستشفيات، وتتولى إمدادها بالعاملين أيضا.

إن تعليقات السقاف حول مصرع الثلايا، والطريقة التي قتل بها عبدالرحمن الغولي والقاضي يحيى السياغي (في ثورة اليمن ١٩٥٥) وما كتب تحت صورهم، عبارات ترقى إلى الشعر، وكثير من حواراته القومية تنتمي إلى المستوى الشعري المعبر عن شغف متصوف، ومع هذا فإنه حين يضع تأملاته موضع التصور التأهب للمنهجة والعمل، يطرح هذه الوقدة الشاعرية، ويقترب أو يلتحم بالواقع. يقول ردا على سؤال: كيف تتصور نشوء الوحدة العربية؟

«في اعتقادي أن تحقيق الوحدة العربية الشاملة من المحيط إلى الخليج تحتاج إلى وقت

طويل، ومع هذا ففي مقدور المفكرين العرب أن ييسروا بالخطوات الوحدوية الممكنة، فالتقارب في المستويات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، والجغرافية يمكن أن يؤدي الى تخفيف نزعات التباعد بين الأقاليم المتقاربة، ويمكن أن يؤدي بعد ذلك الى قيام بضعة اتحادات بادية ذي بدء في الوطن العربي، كاتحاد يضم دول الجزيرة العربية بعد إزالة العوائق واكتمال التماثل في المستويات، واتحاد ثان يضم دول الهلال الخصيب، كما كان يسمى في العهود السابقة، وثالث يضم دولتي وادي النيل - مصر والسودان - ورابع يضم دول المغرب العربي الكبير، على أن تحتفظ كل دولة من دول الاتحادات هذه بشخصيتها المتمثلة في قوانينها، المحلية، وميزانيتها، وقوة دفاعها. هذا التصور يرفضه بعض دعاة القومية من جانب، ويرون فيه تقوية لنوازع الانفصال، وأضعافا لموقع مصر، ويستبدلون به البدء بوحدة مستويات أو أنشطة، كوحدة الثقافة، أو السوق المشتركة، أو الدفاع!! ومن جانب آخر، لا نجد أثرا لهذه الرؤية المتروية في شعر السقاف، إنه غامر بل مغامر، كاسح، واثق، يكاد يرى الوحدة العربية بعينه ماثلة أمامه، بل يلمسها بيده، لو أن...

على أن سياق بعض هذه الكتب القومية يقدم لنا إضافة مهمة بالنسبة لما نحن بصدد من حديث عن الشعر، فنعرف مناسبة بعض القصائد، وأماكن صياغتها، وأحيانا: كيفية صناعتها.

إن «الوتر القومي» هو أقوى الأوتار رنيناً في قيثاره الشعر عند السقاف، ولا يعني هذا أي تراجع في الحس الوطني، وقصائده القومية التي ألفت في عواصم مختلفة من العالم العربي تعبر عن رؤية وطنية كويتية للقضية القومية - إن صح التعبير - فضلا عن قصائد مباشرة عبرت عن هذا الحس الوطني، حين جدت أمور تستدعي المواجهة وإعلان المواقف. وقصيدته «ياقائد العرب» صاحبت قرار أمير الكويت - صباح السالم الصباح رحمه الله - إرسال قوات حربية مساندة الى قناة السويس، والجولان، حين تأزم الوضع قبيل نشوب معارك ١٩٦٧ التي انتهت بالنكسة المشهودة، وقائد العرب المعني في القصيدة هو عبدالناصر، ولكن الشاعر يعلن اعتزازه بوطنه الكويت، بعد أمانيه القومية الحارة، دون إحساس بالتناقض، وهذا حق:

أفدي الكويت ترابا ملؤه شمم وما تعشقت إلا العز والشمما

.....

وفي الكويت رجولات تفيض ندى لدى العطاء وترعى العهد والذما
وفي الكويت أسود ثار ثائرها على العداة فطارت تدعم الهرما

وقصيدته الأخرى بعنوان «هنيك» تعلن مشاعره تجاه أمير الكويت الشيخ جابر
الأحمد الصباح، وموقفه من الذين دبروا الاعتداء على موكب الأمير (مايو ١٩٨٥)
ومطلعها:

هنيك هذا الحب جابر يا ابن المكارم والمفاخر
هنيك ما تبدي القلوب وما تكتمه الضمائر

ويذكر في ختام قصيدته بحقد الأشرار على الأبرار:
لم يسلم الفاروق حين هوت عليه بالخناجر
فاسلم فربك قد أحاطك بالسلامة وهو قادر

هذه النماذج المباشرة عن الكويت تبقى قليلة بالنسبة لقدرة السقاف في النظم،
ولكن يشفع لها أنها تتوازن في داخل القصيدة القومية، التي استحوذت على اهتمامه.
غير أنه، ومنذ عشر سنوات تقريبا، بدأ يلتفت الى الجزيرة والخليج ويمنحها قدرا من
الرعاية الخاصة. ولسنا ندري هل يرتبط هذا التوجه الدخيل أو المكتسب نسبيا على
اللحن الأساسي، بما أعلنه في دراسته التي أشرنا إليها آنفا، حين أجاب عن تصويره
لقيام وحدة عربية، وأن هذا الأمر يحتاج إلى زمن طويل وظروف مواتية، ويرى أن
الخطوة العملية الممكنة في هذه المرحلة قيام اتحادات اقليمية، ربط فيها بين الجزيرة
والخليج، وهذا ما تحقق بالفعل بعد ذلك في صيغة تختلف عن الاتحاد، وأطلق عليها
«دول مجلس التعاون». فهل التفاتته الى الجزيرة والخليج تنبع من هذا التصور القديم
لمراحل الوحدة العربية - وهو على أي حال تصور سابق على قيام مجلس التعاون - أم

أنه، لكثرة ما نشاهد من تمزق وتضارب بين العواصم العربية، والحكام العرب، تراجع التركيز على الفكرة القومية، وإن لم يتراجع الإيمان بها، ورأى أن تسليط الضوء على الجزيرة والخليج قد يكون أقرب إلى المنطق العملي والأقرب إلى التحقيق؟ الاحتمالان واردان..

أول إشارة هي بمثابة تمهيد بعيد، نجدها في قصيدة «عمان والخليج العربي» التي نظمت سنة ١٩٦٨، وفيها يتغنى بمجد الخليج ودوره التاريخي، بل يعتب على الأمة العربية نسيانه:

ياخليج الأباة أنت خليج العرب سميت من قديم الزمان

.....

والأناسي كلهم ذلك الشعب المصفى من خالص الإيمان

.....

كيف تنساك أمة أنت منها كالجناح اليمين في العقبان

بل يعلن أن للخليج دورا رياديا عليه أن يقوم به، فهذه مرحلته القادمة: «ولك الفجر»،
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فأعدها كما بدأت وفجر ثورة في العلوم والعمران

ومن حق الخليج على السقاف أن يحظى بدرجة أعلى من الحب، وقدر أكبر من الرعاية، وإذا كان قد أشاد بجميع العواصم والأقطار العربية، فإنه اهتمامه بعمان والخليج وهما الأقرب رحما بالنسبة للوجدان الخاص، لاحتاج الى البحث عن تفسير، نجد أن حرب الخليج لا تلبث أن تفرض نوعا آخر من الالتفات إلى المنطقة، يتحرر من الإطار العربي الشامل الذي كان يحكم تجاربه الشعرية السابقة، فالشركة الآن مع العراق، والخليج هو المستهدف، كخط مواجهة ودفاع:

ياابن الجزيرة عارٌ أن تنام ضحى كفاك ما صنع الإهمال والوسن
قم للخليج وصن تلك الثغور فقد ضاقت بمن تحمل الأمواج والسفن

وهذا النداء المحدد قد وجهه الشاعر سنة ١٩٨١، والحرب العراقية الايرانية في أعلى مدلهـا. وكان قبل ذلك التاريخ بعامين كتب قصيدة بعنوان «لله بغداد» حى فيها شعب العراق الحر وأهدى إليه قصيدته، ولكن: كيف جاءت صيغة الاهداء؟

شعب العراق الحر ياموقظا جموعنا بوركت من ديدبان
إليك أهديها خليجية صافية الرونق مثل الجمان

وكيف لا تهدي الكويت الهوى وذكرك العاطر شغل اللسان

وخلاصة القول أننا نجد انسجاما بل تطابقا بين آراء السقاف في كتاباته، وأشعاره، كما نلمح تمازجا في الصياغة يحتاج شعره ونثره على سواء، وإذا كان هذا الشعر في عمومهِ قوميا، فإن بغداد أخذت فيه النصيب الأوفى، ثم كان الخليج والجزيرة بمثابة نغمة ثانية، وهذا أمر تفسره الحياة الشخصية، كما يفسره التكوين الثقافي والمتجه الفكري على السواء. وإذا حاولنا أن نربط البداية بالنهاية، في نظرة كلية إلى شعر السقاف، فسنجد المنظور الوطني يسري في دماء المنظور القومي، حتى إنه حين زار القاهرة في فترة مبكرة (عام ١٩٥٣) يوجه إليها وإلى قيادتها تحية شعرية، ولكنه يرى أنه يتكلم - ليس عن نفسه وحسب - وإنما عن الكويت كلها، ولهذا جاء عنوان القصيدة: «تحية الكويت لمصر». وسنجد من آخر ما كتب قصيدة بديعة التكوين فيها طرافة وغنائية وعدوبة، وعنوانها «الكويت» أيضا، وقد جعل منها الحبيبة الوحيدة، المجهولة المعلومة، لكل مراحل عمره.



٣) روافد شتى .. ومصب واحد

الغناء للأمة، وتجديد الوعي بمجدها التاريخي، والحث على التوحد في مجابهة الأعداء، والتهوين من شأن هؤلاء الأعداء فيما لو واجهتهم الأمة العربية يدا واحدة، هو الإطار الشامل الذي تحركت فيه ملكة السقاف الشعرية، حتى وإن اختلف عنوان القصيدة، أو توسلت إلى هذه الغاية القومية بأساليب أو حيل فنية، ستكون مجرد خطوة أو طريقة للوصول إلى هذا الغناء لأجداد العروبة. في كل قصيدة تمتزج الرؤى: التاريخ والطبيعة والاستنهاض واللوم والحلم والحكم والعبر... لتقول كلمة الختام: لا بد من الوحدة، والنهضة، والمواجهة.

القصائد المبكرة جدا، كالقصائد الأخيرة، بالنسبة لهذا الهدف. «هم ضيعوك» تحمل دلالات المسيرة كلها، المطلع جامع محدد: بأسلوب التقديم الدال على القصر والاهتمام، كما يقول البلاغيون القدماء:

أملئ لأنت، وأنت كل رجائي ياباعنا ألي وشجو غنائي
ياموطننا لعب الشتات بأهله حتى غدا متعدد الأسماء

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يسبق إلى الظن أن المقصود فلسطين وشعبها، وقد أخذت فلسطين من وجدان السقاف نصيبا لم تنل مثله أو ما يقاربه عند شاعر آخر، حتى ظهر شعراء المقاومة في أعقاب نكسة ١٩٦٧، ففلسطين هي التي لعب الشتات بأهلها، والقصيدة نظمت ونشرت في أشد مراحل هذا الشتات قسوة، إذ غاب الأمل، وحتى الوهم، وما من طريق يصنعه السراب في عام ١٩٥١، ولكن الشطر الثاني في البيت يصحح الإشارة، لقد غدا الوطن متعدد الأسماء، إنه الوطن العربي الكبير إذًا، وشتاته في أسماء دوله وتعددتها، وبذلك صار أشلاء:

أضحت مجزأة وليس بنافع جسم تبعثره إلى أشلاء

القصيدة - هم ضيعوك - سلسلة من التموجات بين التقرير اليائس ، والدعوة الأملية
في نهضة واعية ، وهذا التموج خاصة مستمرة من خواص القصيدة القومية عند أحمد
السقاف ، ومع هذا فإن هذه القصيدة المبكرة تنطوي على إشارتين جديدتين تماما :
الأولى : تركيز الضوء على المفارقة المكتشفة (أي التي يقدمها الشاعر باعتبارها كشفا
جديدا ، وهي كذلك) عن جمال الطبيعة في الأرض العربية ، وتحاذل أهلها الذين لا
يستحقونها ، لأنهم لا يعرفون قدرها :

ياموطننا لبس الهوان وأرضه أرض الخلود وجنة الشعراء
نظمت محاسنك الطبيعة مثلما نظمت عقود لآلئ الحسناء
أجذب! فليس العرب مهما طنطنوا أهلا لعيشة هذه الآلاء

إن تزيين الطبيعة العربية وتصويرها بشفافية وحب من أهم معالم الشعر القومي ،
وستكون لنا وقفة مع هذا المحور في شعر السقاف ، غير أنه لا ينفرد به في إطار الشعر
الكويتي أو الشعر العربي^(١) . لكن اصطيداد المفارقة بين الأرض وأهلها ، في موقف
واحد ، وفي سياق الاستفهام هو الجديد في هذه الصورة المركبة .
الثانية : اعتبار محمد - صلى الله عليه وسلم - بطلا قوميا بعث الأمة العربية من
مرقدها ، وكانت تلك خطوته الثانية ، بعد تحطيم الشرك وإقرار التوحيد ؛ فالبطل
الكمي العربي يحمل روحه في كفه يعانق الردى :

فيعيد للأذهان جيل محمد فخر العروبة سيد الأماء

ونحن نعرف أن منظري القومية يضعون في مقدمة أسبابهم : وحدة العرق ، ووحدة
التجربة التاريخية ، ويعطون الدين منزلة ثانية ، لأن العرب ليسوا جميعا على دين واحد ،
وإن كان الدين - من حيث المبدأ - من أهم عوامل التوحد القومي . من هنا نجد هؤلاء
المنظرين يضعون الجاهلية العربية في منزلة عالية ، ويرفضون ذمها ، ويعتبرون القول

بأن العرب قبل الإسلام لم يكونوا شيئا مذكورا، وكانوا على ضلال في كل شيء، زعموا باطلا وهجاء مغرضاً. لقد كان العرب مشركين وثنيين، وكانت تلك نقبصتهم الوحيدة، وما عدا ذلك فهم خير الأمم، وتأخذ معركة «ذي قار» أهمية خاصة عند شعراء القومية، فقد اتحدت القبائل العربية ونسبت ثاراتها، لتحارب الفرس وتنتصر عليهم، وفي هذه القصيدة إشارة إليها أيضا:

سيوحدون صفوفهم كجدودهم وسيثأرون بنخوة وإباء
لهم بنذي قار غداة تعاونوا مثل يمدد همة الزعماء

فمحمد، عند السقاف، وعند شعراء القومية، بطل قومي، وخذ الجزيرة، ورسم أمامها طريق توحيد الأمة العربية، وهو بعد ذلك نبي مرسل من السماء^(٣). يتأكد هذا الموقف من الدين في «رسالة إلى كارتو»^(٤)، وبين القصيدتين ثلاثون عاما، وفيها يفند دعاوى الرئيس الأمريكي حينها - الذي يساند التوطين في فلسطين على أساس ديني عرقي مضاد للعروبة، وهي السمة الأساسية لشعبها:

فليست فلسطين ملكا لمن تهود في الأرض أو من تنصّر

إن الكلمة الأخيرة تدفع إلى الذهن توهم أنها من ضرورات القافية، لأنه إذا لم يكن لليهود حق في فلسطين، فإن حق «من تنصّر» فيها واضح، فمن أهلها قدر لا يستهان به من النصارى، بل إن أرضها المهاد الأول للنصرانية، ولكن الشاعر القومي لا ينظر للقضية من هذه الزاوية أصلا، فلسطين عنده قضية عربية قومية، وأهلها شعب عربي، بصرف النظر عن المعتقد الديني، وهكذا ترفع الأبيات التالية توهم الضرورة في القافية وتعيد تكوين الفكرة:

فلسطين شعب وتاريخها ضحايا فدى وجهاد معطر

«وتصرخ في العرب ثاراتها»، فوحدة الشعب، والتاريخ، والمعارك هي الفاصل بين أبناء فلسطين مهما كانت ديانتهم، ومن تنصّر أو تهوّد وهو ليس من أهلها!!

«وفي ذكرى الأخطل الصغير»^(٩) قصيدة مهمة من حيث دلالتها على مكونات القصيدة القومية عند السقاف. وبصدد ما نحن فيه، نجد الشاعر يبدأ من لبنان - وطن الشاعر، وهي لن تكون قصيدة وطنية بالطبع، حتى وإن اقتضت معانيها على لبنان، إن التوجه إلى خارج الوطن - وطن الشاعر هو في ذاته توجه قومي، ومن ثم فإن قصيدة السقاف في ذكرى بشارة الخوري قومية حتى وإن لم تبارح إظهار عواطفه تجاه صاحب الذكرى، أو التغني بجمال بلده لبنان. ولكن السقاف لا يريدنا كذلك، إنه يريدنا «قومية» بكل احتمالات الكلمة، ولهذا تنداعى إليها كل المحاور وتتمازج كما تتمازج ألوان الطيف في نور أو شعاع موحد اللون والغاية. غير أننا نجتزئ منها ما يوضح ما نحن بصده، فبشارة الخوري عربي نصراني من لبنان، وهذه الركائز الثلاث صنعت مطلع القصيدة باتقان وإلهام رائعين:

لبنان كان ولم يزل يشكر وعلى مدى الأيام ماقصر
هيئات يرهب طغمة سكرت بالنصر، فالأيام لا تسكر
وبنوه من غسان مطلعم أبحاف في أبحاته القصور؟
لبنان علمنا عروبتنا وبها بكل ديارنا بشر

الإشارة إلى «غسان» غاية في نفاذ البصيرة الشعرية، فهي تلك القبيلة العربية العريقة، التي تزعمت منطقة شمال الجزيرة وبلاد الشام، وطار صيت رجالها بالحرب والكرم والشعر، وهي قبيلة نصرانية. والشاعر لبناني حقاً، ولكن الكيان السياسي للبنان حديث تماماً، والقوميون يفضلون التسمية الجامعة «بلاد الشام» بكل ما بين العراق ومصر من بلاد. ثم جاءت «لبنان علمنا عروبتنا» ليلتقي الماضي البعيد والماضي القريب على معنى واحد، هو العروبة، وفي العبارة إنصاف وإغراء معاً، فشعراء لبنان، منذ منتصف القرن التاسع عشر، هم أول الأصوات القومية في العالم العربي، حتى من

هاجر منهم إلى الأمريكتين. وإذا كان في لبنان اليوم من يتطلع إلى أهداف أخرى، فإن مثل هذه العبارة تشد أزر الصديق وتحضد شوكة الخصم، أو تهدىء من روعة. «غسان» في هذا المطلع لها هذا الإشعاع الديني، إلى جانب الإشعاع التاريخي العرقي، على أن شاعرنا يحسم رؤيته - من هذا الجانب - في ختام قصيدة أخرى قديمة جدا، عنوانها «اللقاء العظيم»^(٣)، وهي تجربة غزلية متخيلة، يحاول الشاعر فيها أن يخفف من جفاف الأفكار المجردة، والنداء بالشعارات في الشعر، ومن ثم راح يخادع قارئه بأن الحب أضناه، مستعيرا الكثير من قاموس الحب عند الشاعر القديم، فقد تعلقها عن غير قصد، وهي جميلة نادرة المثال لو مرت بشيخ متبتل لأخرجته عن تبتله، وهي على حسنهما متسرבלة بالحياء، ثم يلتقيان مصادفة، فيبرح به الوجد حتى يطلب منها قبلة. وعلى الرغم من أن الحوار في هذا المشهد أقرب ما يكون إلى الواقعية - على طريقة عمر بن أبي ربيعة - إذ جرى على هذا النحو:

ولكنها والله يفغر ظلمها أشاحت وقالت: أنت في الحب متهم
لعل فتاة قد سبتك بدّها فأنت ترى حفظ العهود من الشيم
فأقسمت بالقصد المهفّف أنني أسير لعينها وما نفع القسم

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فإن التواصل لا يتم، ثم يلتقيان بعد يأس، أو هي تسعى إليه - على الطريقة العمرية أيضا - وقد جن جنونها، فيساعدها على جفائها السابق إذ تساقط دمعا، ويحدد الموعد، ولكن: كيف ومتى؟

وهمت بتوديعي فجددت موعدا يزيل الذي من هاجس الوهم قد نجم
فلم ترض إلا أن يكون لقاءنا غداة غدٍ بين الكنيسة والحرم

وإذا فإن هذه القصيدة المبكرة فتحت الطريق - ربما في الشعر العربي الحديث - إلى التعبير الرمزي عن القضية القومية، فهذه الجميلة المتمنعة، التي تهيم وجدا بفتاها ويهيم بها مع ذلك، ليست إلا العروبة، غير أنها ترى أن اللقاء الحقيقي لن يكون إلا في



أحمد السقاف

فلسطين، بين الكنيسة، كنيسة القيامة، والحرم، الحرم الإبراهيمي!! ونحن نتوقف - مؤقتاً - عن مناقشة الجانب الفني في هذه القصيدة القديمة، وبخاصة ما يتعلق باستخدام الرمز، ومدى رعاية حقوقه في تأسيس فكرة القصيدة، وتصميم نمو هذه الفكرة عبر مراحل الحب ومواقفه. والذي نهتم به الآن هو درجة الوضوح تجاه المبدأ القومي، في طرح قضاياها ضمن إطار شعري. وقد اقتبسنا من هذا الشعر ما يحدد موقع الدين، وليس الدين الإسلامي وحده - من المبدأ القومي.

بل إن الشاعر السقاف، في قصيدة أخرى مبكرة أيضاً^(٣)، يجعل مكة مع الناصرة، تلك المدينة الفلسطينية التي شهدت نشأة المسيح، يجعل هاتين المدينتين رمزا لوحدة الأمة العربية بطوائفها، فيقول في تحيته لمواقف جمال عبدالناصر تجاه القوى المعادية للأمة العربية:

وألوى جمال بكيد اللئام فأبهج مكة والناصره

في الشعر القومي، كما في النظرية القومية، تنصدر وحدة التاريخ والتجربة،

ووحدة اللغة والأصل أو العرق، كل ما عداها، دون أن يتضمن هذا القول نفي ما عداها. ولقد أبان الشاعر أعظم إبانة عن حدود أو جذور إيمانه القومي، في قوله:

إن قوميّتي شعوري بأني عربيّ ولي فخار وسؤدد
إن قوميّتي فداء وبذل لبني أمتي إذا جد ما جد

ومن منظور البذل والفداء تُفسر أمجاد العروبة التاريخية، بما فيها حركة الفتح الإسلامي، فمحمد - عليه السلام - شخصية قومية بعثت الأمة من مرقدتها، وصميم دعوته الجهاد:

هم العرب كم شيدوا من علا وكم خلدوا من عظيم المآثر
وكم أرخصوا النفس عند النزال وذادوا عن الدين مثل القساور
ولم يكن الدين غير الجهاد وما كان بهرجة أو مناظر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهوامش:

- (١) هم ضيعوك: نشرت بمجلة البعثة: ابريل ١٩٥١.
- (٢) انظر مثلاً قصيدة خليفة الوقيان عن «بيروت» و«عاليه» في ديوانه المبحرون مع الرياح، وعلى ضفاف مجردة، لفاضل خلف، وقصائد متعددة لمحمد الفايز.
- (٣) قصيدة: «هم ضيعوك» - مجلة البعثة - ابريل ١٩٥١ - وهذا الرأي يتردد في كتابات السقاف في مؤلفاته آتفة الذكر بأكثر من طريقة، وفي أكثر من مكان.
- (٤) وقد نظمت سنة ١٩٨٠.
- (٥) في ذكرى الأخطل الصغير - العربي - فبراير ١٩٧٠.
- (٦) اللقاء العظيم - نظمت سنة ١٩٥٥، ولا يزال الشاعر يحتفى بها ويلقيها في ندوات الشعر إلى الآن.
- (٧) قصيدة تحية الكويت لمصر وقائدها نشرت بمجلة الايمان - ابريل ١٩٥٣، وملحق البعثة - يونيو ١٩٥٣.

الرمز التراثي فني «تساويح»

الدكتور خليفة الوقيان

بمعلم :
مختار علي أبوغالي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من منجزات الشعر المعاصر الانكاء على الرمز بوجه عام، والرمز التراثي بصفة خاصة، ومن طبيعة الرمز في الشعر والأدب أنه حال أوجه، فيمكن توجيهه إلى مناح مختلفة، وضروب شتى، ومن هنا تتلاقى تحت ظلاله تجارب متعددة، بعدد القراء الذين يجدون أنفسهم فيه، ومن هنا أيضا يجد العمل الفني الذي يعتمد الرمز من يتبناه على نطاق واسع.

ومن جهة أخرى فإن لغة الرمز تتيح الفرصة للتعبير عن القضايا الشائكة، هذه القضايا التي لا يتعامل معها الانسان بالتعبير المباشر دون أن يضطرم بقوى لا تتكافأ معها قواه، ولكي يتحاشى الدخول في صراع غير متكافئ، يلوذ الشاعر بالرمز. وللرمز التراثي - من بين الرموز - خصوصيته فهو - بالإضافة إلى ما سبق - يضيف على العمل الفني جوا من العبق التاريخي، حين ينفض غبار الزمن وغلائل



النسيان عن تجارب سحيقة، أدت رسالتها دون أن تفقد وهجها، فيستعيدوها الشاعر، لتعمل عملها في إضاءة تجربته المعاصرة، وبذلك يستقطب الشاعر الموهوب عناصر الزمن في لحظة واحدة، فيوظف الماضي لخدمة الحاضر، ويوظف الاثنين في الاستشراف إلى المستقبل، في إطار من التاريخ المتوحد، والتجربة الكونية الشاملة.

وللرمز الديني - من بين رموز التراث - خصوصية الخصوصية، فله من القداسة نصيب وافر، وترتاح له النفوس أكثر مما ترتاح إلى غيره، وتجد نفسها مشبعة بمصادر الإشعاع الأسمى.

تساويح والرمز

ومن باب الرمز التراثي الديني دخل الدكتور خليفة الوقيان إلى قارئه في قصيدة

«تسابيح» المنشورة في جريدة «الانباء» الكويتية، بتاريخ ١٣/١٠/١٩٨٦م، فضمن منذ البداية أعماقا ثلاثة: عمق الرمز، وعمق التراث، وعمق الروح الديني.

القصيدة من ثلاثة مقاطع، يوظف الشاعر في المقطع الأول ما عرف عن شخصية المسيح عيسى بن مريم من فضيلة التسامح، والتسامح حلم وحكمة في نفس الوقت، فليس هو التسامح الذي يفهمه ضعاف النفوس خطأ أنه ضعف، ولذا يستغلون هذا القدر من التسامح ويلغون بالباطل في قضايا الانسان، ولذا لم يكتف الشاعر بإطلاق صفة الحلم وحدها دون أن يلحقها بالحكمة، فالحكمة هي التي تجعل الحلم حلما، وتخرجه من دائرة الضعف عند المخيلة المتعبة، أي أن الحلم يكون صالحا للسيادة فقط حين يكون موافقا للمصلحة الإنسانية، وهذا الحد يفتح الباب للتغيير إذا اقتضت المصلحة العامة هذا التغيير:

«إن عيسى بن مريم
كان حليما حكيما
وكان بما ينفع الناس
أدرى»



ولأنه كان بما ينفع الناس أدرى فإن العلاقة تكون جاهزة إلى النقلة في المقطع الثاني، فقد حدث تغير في طبيعة العلاقات في المجتمع، هذا المجتمع الغارق في النعمة التي وهب الله من سعة في الرزق، استغلها في الفسق والفجور، ولأن المجتمع قد استخدم النعمة في غير محلها فقد حق عليه العذاب والعقاب الإلهي:

«إنها قرية فاسقة
كان يأتي لها رزقها رغدا
حينما أمرت مترفيها
ثم شاع بها الفسق،
حل العذاب
نعم ربها بغتةً مفسديها»

في هذا المقطع الصغير يوظف الشاعر آيتين كريميتين، أولاهما قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ، فَكَفَرَتْ بِأَنْعَمِ اللَّهِ، فَأَذَاقَهَا لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾ [الآية ١١٢ من سورة النحل] والآية الثانية التي وظفها الشاعر قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا، فَفَسَقُوا فِيهَا، فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ، فدمرناها تدميراً﴾ [الآية ١٦ من سورة الإسراء].

وقد استطاع الشاعر أن يلتقط الخيط الذي يربط بين الآيتين، فالآيتان تذكران القرية نموذجاً ومثلاً يضرب لأي قوم في أي مجتمع، وليست القرية هي ما نعنيه بالخيط الرابط، وإنما يفهم الربط على حقيقته - كما فهمه الشاعر حقاً - في أن آية الإسراء تكشف عن علة العقاب الإلهي للجماعة على غرار ما حدث للقرية في سورة النحل، والمثل ضربه الله في القرآن ليعتبر أهل مكة - ومن ورائهم أي قوم في أي زمان وأي مكان - وقد أفاد منه الشاعر، فاتخذة رمزا يتكئ عليه، وينفذ من خلاله إلى التعبير عن تجربته المعاصرة.

وهنا نشير إلى أن النسق القرآني أبرز في الآية الأولى صفتين للقرية، هما: الأمن والاطمئنان، ثم رغد العيش، والآية جاءت بالصفتين على الترتيب، فخصت نعمة الأمن بالصدارة دون وفرة الرزق، وهذا النسق يبرز ما لقضية الأمن من أولوية، وضعها النسق القرآني في موضعها الصحيح كما يجب أن تكون عليه في تجارب الأمم والشعوب، ونقول إن قصيدة الشاعر قد خلعت من هذا الملمح على أهميته، وقد كانت تجربة الشاعر في أمس الحاجة لإبرازه، ولو فعل الشاعر لكان ردءاً أن يعمق تجربته، بإضافة بعد من أبعاد الرمز، هو في نفس الوقت بعد من تجربة الشاعر المعاصرة، وإهمال هذا البعد في الرمز سقط مقابله في قصيدة الدكتور خليفة الوقيان. ولعل الساسة كانوا على يقين من معرفة القدر الهام والضروري في عنصر الأمن، حتى أنهم ليعبروه دائماً وأبداً في شتى المجالات، بحيث لا يطاوله أي عنصر آخر.

ونضيف أن الشاعر في هذا التوظيف كان رشيداً في تحكيم ملكة الاختيار في الآيتين الكريميتين اللتين وظفهما، فقد نسب أمر - أو تأمير على إختلاف القراءتين -

المترفين بالفسق إلى القرية فجعلها هي الأمرة - أو المؤمرة -، في حين أن الأمر في آية الإسراء للمترفين منسوب إلى الله سبحانه وتعالى، مما يقتضى فهمه على المجاز اللغوي لا على الحقيقة، لأن الله لا يأمر بالفساد، وليس الأمر كذلك في قصيدة «تساويح» التي حملت أهل القرية مسئولية الفسق، ويكون الشاعر بذلك اختار الأصلح لتجربته، من النسق القرآني في قرية «النحل»، وكأنه اختار ما لا يحتاج إلى تأويل، فقلل مسارب الذهن إلى المعنى المقصود في تجربته هو، ونستدرك فنقول إنه لو جنح بها نحو آية الإسراء لوقع في خطأ بالغ، فلو نسب أمر المترفين بالإفساد إلى ضمير المتكلم لتحمل الشاعر - وخلفه من يرمز إليهم - المسئولية وهو مالم يقصد إليه الشاعر، وإلا لفسد معناه.

أنذر واعذر

ويأتي المقطع الثالث والأخير:

«جاء الطوفان

وتفجرت الأرض عيوناً

كالبركان

وجبالاً من موج

ينغمر كل الوديان

كنعان الجانح يلقي السيل

وحيداً

يطفو حيناً

يرسب حيناً

وتمر الفلك،

فتحمل من كل زوجين اثنين،

القوم، الطير، الغزلان، الجرذان، ال

وتشق إلى الجودي سبيلاً

ويغيب في الموج الطامي

كنعان .

رب إن ابني من أهلي

لا جبل يعصم من أمر الرحمن . . .

وهو مقطع يوظف طوفان نوح، كما وردت قصته في الآيات من ٤٠ - ٤٥ من سورة «هود»، كما أفاد من قصة الطوفان في الآيات ١١، ١٢، ١٣ من سورة «القمر» وقد أبرز الشاعر عنصر الابن في تجربة الطوفان، حيث تساور أحاسيس العطف الأبوي على الابن، انطلاقاً من رؤية الأب «في معزل» فظن فيه الإيمان والدخول في زمرة الأهل الناجية، وما في غريزة الإنسان من حب الولد تيسر مثل هذه النداءات، رغبة ملحة في النجاة، ولكنه كان اجتهداً خاطئاً.

وإبراز عنصر الابن «كنعان» هو إبراز لعاطفة الشاعر الحانية على المارقين والخارجين عن ملة الأهل في الأسرة الواحدة، فالجذب الأبوي يلعب دوره الرئيسي من خلال كنعان الابن، والقضية في نفس الوقت تأخذ سائر أبعادها من المفهوم التراثي، فالأمر الإلهي الصادر بالإغراق كان حاسماً في الفصل بين الخير والشر، ومادام الأمر يتعلق بالقضايا الكبرى، القضايا الكونية، فلا عبرة إلا بالإيمان بهذه القضايا، هذا ما يقوله الرمز التراثي في الطوفان، وهو نفس ما عناه الشاعر، أو ما يجب أن يعنيه، فليس هناك متسع لأبناء لا يعرفون الحد الأدنى لمتطلبات قضاياهم، فإذا ما جرفهم السيل المنهمر، فإن نوحاً الأب - ومن ورائه الشاعر - قد أُنذر وأعذر، وبرأ ساحته، وخفر ذمته من دم الأبناء، وبهذا يكون الشاعر الدكتور خليفة الوقيان قد وفق كل التوفيق في استلهم رمز الطوفان للتعبير عن قضيته الراهنة، قضية الساعة.

ونعود فنقول: إن الشعور الأبوي الذي انتهت به القصيدة قد خلف شعوراً حاداً بالأسف والحسرة، هذا الشعور الحاد هو الذي يفسر دموع الشاعر، ويحدد المقصود بالحبيبة في مطلع القصيدة:

«فوق خد الحبيبة

دمعة تلو أخرى

فالحبيبة هي أسرته الكبيرة، ويكون الشاعر بذلك قد أودع مفاتيحه وأسراره في ثنايا عمله الفني، وبالوقوف على هذه الأسرار ندرك أنه ربط أوله بآخره.

الرمز والتجربة

ولكن مما يؤخذ على توظيف التراث في الشعر المعاصر، أن الشاعر - أحيانا - يكثر من هذه الإشارات التراثية كثرة تنوء بها قصيدته، وهذا حق في ذاته، وقد يقال إن الشاعر الدكتور خليفة الوقيان فعل الشيء نفسه، كما يؤخذ على الشعر كذلك أنه - أحيانا - لا يوفق في الموازنة بين تجربته من ناحية، والرمز التراثي من ناحية أخرى، بحيث تتناوب التجربتان في الظهور والاختفاء في عملية انصهار ومزج شديدة يحسن الشاعر هذه الموازنة في معادلة حساسة لا تدع الفرصة لأن تطغى تجربة الشاعر على الرمز. أو يطغى الرمز التراثي على تجربة الشاعر، وهذا حق في ذاته، وقد يقال إن خليفة الوقيان فعل الشيء نفسه، بحيث أطلق العنان للرمز فطغى على التجربة المعاصرة التي اختبأت تماما مع كثرة الاشارات.

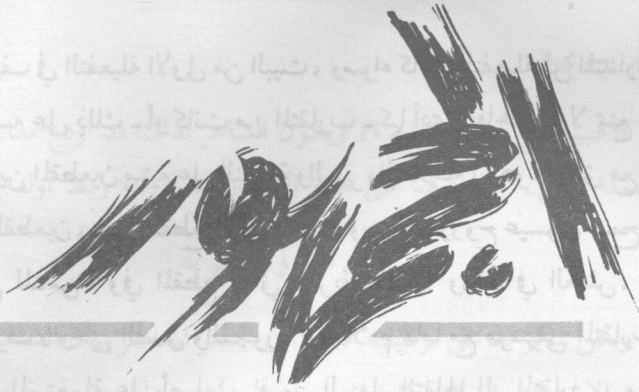
ولكننا نقول: إذا كان المأخذان حقيقيين - وهما بالفعل موجودان في «تساويح»، خير أن تجربة الشاعر المعاصرة هنا بيئة ولا تحتاج لأن تظل برأسها، بل لا يسمح لها أن تظل، وسر جمالها كامن في الاختباء، لأنه اختباء شفيف، تترك غلاثله الرقيقة أثرها الحميد في النفس، ولو أطل الشاعر في هذه التجربة لأفسد عمله بالتلف، لأنه يكون قد فسر ودمر في وقت واحد.

بقى أن ننظر في الصورة الموسيقية، وأول ما يلفت النظر قد أفاد من الإمكانيات الموسيقية في تفعيله «المتدارك» وهي «فاعلن» حيث استخدمها في المقطعين الأولين على أصلها، ولكن استخدام التفعيلة على الأصل تصطدم بما لا يجوز في بحر المتدارك، فهي في بعض دوراتها مع المقطعين لا بد أن يضاف إليها سبب خفيف في آخرها، وهذا يخرجها عن الأضرب الثلاثة المسموح بها للتفعيلة، وللخروج من هذا الحرج الموسيقى يكون من الأصوب اعتبار المقطعين الأولين من بحر «المقارب» [فعولن] على اعتبار

زيادة سبب خفيف في التفعيلة الأولى من البيت، وسواء كانت التفعيلة من المتدارك - كما يصر الشاعر نفسه على ذلك - أو كانت من المتقارب - كما أدى - فالخلاف لا يمنع من أن الموسيقى في هذين المقطعين مبنية على النعومة واليسر والسلاسة، وهو ما يتفق مع طبيعة المعنى في ذات المقطعين، ففي المقطع الأول: خدٌ، وحببية، وروح عيسوي سمح حلیم حكيماً، ومنافع للناس. وفي المقطع الثاني: قرية عامرة، وروح في العيش، وترف وانغماس في الرف، وحتى الفسق والفجور، مما يتلاءم تماماً مع موسيقى المتقارب، أو تفعيلة المتدارك المستعملة على أصلها، إذ من السهل انتقالها إلى المتقارب، وهي لا تنتقل إليه إلا إذا كانت على أصلها.

ولكن المقطع الثالث ملء بالتفجرات: الطوفان، أرض متفجرة، البركان جبال الموج، يغمر، الجانح، السيل، يطفو، يرسب، جبل الجودي، الغياب في الموج الطامي، وما يتخلل ذلك من أنفاس لاهثة، ومشاعر مضطربة، إن الأمر هنا مبني على السرعة والتتابع، وهو متفق مع المتدارك الذي تحولت تفعيلته إلى «فعلن». وبهذا يكون الشاعر قد وفق إلى الاستفادة من منجزات التطور في الشكل الموسيقي، حيث تنوع الموسيقى وفقاً لتغيرات المرحلة التي يجتازها العمل الفني، إما بتغيير البحر كلية، أو باستغلال الإمكانات الموسيقية التي يتمتع بها البحر الواحد، ومن المعروف أن هذه الإمكانات في المتدارك أكثر منها في غيره، كما أنه من المعروف أنه يشترك مع المتقارب في دائرة عروضية واحدة، وتكون الأذن الشاعرة الموسيقية لدى الدكتور خليفة الوقيان قد ضربت مثلاً في اختيار واع لإطار موسيقي متكامل في موازاة تامة مع روح المعاني، كما وفق من قبل في استلهاهم التراث.





وقضية الشكل عند الجماعات المسرحية



شهد المسرح العربي عدة محاولات لإيجاد صيغة مسرحية تتوافق مع طبيعة المجتمع العربي، وطبيعة المتفرج العربي وتأخذ بعين الاعتبار اختلاف ذوقه عن ذوق المتفرج الغربي، بعد فشل العديد من التجارب المسرحية المأخوذة عن الغرب، نتيجة لخصوصية المتفرج العربي.

وفي سبيل ذلك حاول بعض الكتاب العرب، التخلص من الأشكال الجاهزة للمسرح الغربي والبحث عن قالب مسرحي يتوافق مع تراث الأمة وواقعها ويتلاءم مع ذوق المتفرج العربي ويلبي احتياجاته، وجاءت البداية على أيدي الرواد الأوائل مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، من خلال محاولة تقديم ما يناسب

المتفرج العربي ويتلاءم مع ذوقه وطبيعته واستثمرت الدعوات، فنادى توفيق الحكيم بإحياء أسلوب الحكواتي أو القاص الشعبي في المسرح، والاعتماد على التمثيل المكشوف.

كما دعا يوسف ادريس الى ايجاد مسرح مصري له شكله ومضمونه المرتبط بتراث المجتمع وفكره وظروفه الخاصة، ويعتمد على أشكال الفرجة المعروفة في المجتمع المصري، والظواهر المسرحية الشعبية مثل «السامر» ويوظفها بشكل يؤدي الى تفرد هذا المسرح بلامح تمثل المجتمع بعيدا عن التقليد.^(١)

أما على الراعي فيدعو في كتابه الكوميديا المرتجلة الى احياء الكوميديا الشعبية المرتجلة التي بدأها يعقوب صنوع لأنها أقرب الى طبيعة المتفرج.

التجريب والدعوة الى شكل مغاير

ولكن ظلت هذه المحاولات في حدود الريادة ولم تتوفر لها شمولية في النظر الى مختلف مكونات العرض المسرحي ومع مطلع السبعينات ظهرت دعوات أكثر تنظيماً وأوسع نظرة الى مكونات العملية المسرحية، ويعد سعد الله ونوس من أبرز المنظرين للمسرح العربي خلال هذه المرحلة، فكتب دراسة وافية أسماها «بيانات لمسرح عربي جديد» ونادى من خلالها بأن يكون التنظير للمسرح نابعا من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، وطالب بأن يكون الجمهور هو المدخل الاساسي لحل مشكلة المسرح العربي، بحيث يحدد رجل المسرح الجمهور الذي يريد تأسيسه، ومن ثم يتحدد موقفه منه، وما يريد توصيله اليه من خلال فهمه لاحتياجاته.

ويدعو الى أن يقوم رجل المسرح ببحث جاد لايجاد وسيلته الخاصة في التعبير المسرحي من حيث الشكل والاسلوب واللغة، ويرى بإمكانية الوصول الى شكل مسرحي خاص بنا من خلال التجريب، بحيث نربط المسرح بتراث الأمة الغني بصورة سليمة يلتحم فيها بالمضمون ويحقق بشكل أفضل الوصول الى هذا المضمون من خلال أنماط التعبير الشعبية.

ويدعو ونوس الى مسرح عربي الهوية من حيث الشكل والمضمون والوظيفة، بحيث لا ينفصل عن تراث الأمة، ويستلهم مادته من كنوزها، ولا يغفل في الوقت نفسه

أشكال التعبير الشعبية لقربها الى نفوس المتفرجين^(٣).

ومع منتصف السبعينات بدأت تشكل جماعات منظمة من عدد من المسرحيين يجمعهم الفكر المشترك وتقارب الرؤية لوظيفة المسرح.

الجماعات المسرحية والبحث عن شكل جديد

جاء بيان المسرح الاحتفالي عام ١٩٧٦ أرهاصا بميلاد جماعة المسرح الاحتفالي التي توالى بياناتها منذ البيان الأول عام ١٩٧٩ حتى البيان الخامس ١٩٨٦.

وتعلن هذه الجماعة في بياناتها عن تصورها لماهية المسرح ووظيفته، ويمكن اجمال دعوتها بأن المسرح لديها فن شامل ومتكامل وعمل جماعي وهو ليس شيئا تام الخلق لذا فهو قابل للتجريب الميداني.

والعرض المسرحي يعتمد على الاحتفالية التي تعتبرها ليست مجرد شكل مسرحي يقوم على أسس وتقنيات فنية معينة وإنما تعتبره فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة^(٤).

وفي نفس الفترة تقريبا ظهرت جماعة مسرح الحكواتي، التي ترى أن المسرح السائد غير قادر على التعبير عن حاجتها، لذلك اتجهت الى التجارب لايجاد عناصر تكوين المسرح البديل من حيث:-

- تغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي

- تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور.

ويعتمد مسرح الحكواتي على العمل الجماعي المشترك في تقديم الأعمال المسرحية، بحيث تكون الجماعة متقاربة في انتمائها لاصول شعبية وفي موقعها الفكري.

وهذه الجماعة مقلدة في طرح آرائها النظرية على خلاف ماتفاعل جماعة المسرح الاحتفالي.

ثم ظهرت جماعة مسرح الفوانيس في الأردن التي تقترب في طرحها العام لمفهوم المسرح مع رؤية جماعة المسرح الاحتفالي وتعتمد على الاحتفالية في عروضها المسرحية. وآخر التنظيمات المسرحية التي ظهرت داعية الى ايجاد قالب مسرحي عربي الهوية هي جماعة مسرح السراشق في مصر وأيضا تركز هذه الجماعة في توجيهها على أن المسرح في

جوهره احتفال، وترى بأن الاحتفال حالة بيانية ووجدانية مؤقتة تَغشاها مشاعر الانسان بشكل فجائي فيما يسمى بالتجلي وتتوالد خلالها وبصورة تركيبية مجموعة رمزية من الصور النفسية والمادية التي تشف عن كثير من قيم وعادات الفرد والجماعة والمكان المثالي لديها لتقديم عروضها هو السراق الذي ارتبط بظواهر الاحتفال الشعبي في المناسبات الهامة في حياة الانسان المصري، بحيث يتم العمل داخل السراق دون الاستعانة بالتقنيات الآلية التقليدية، كما أن السراق باعتباره مكانا للعرض المسرحي يفرض منهجا مميزا في الأداء المسرحي الاحتفالي^(٤).

هاجس الوصول الى الجمهور

وهاجس هذه الجماعات هو الجمهور العربي، فهي في بحثها وتجاربها لايجاد الشكل الجديد، إنما تحاول الوصول الى الجمهور عن خلال أقصر طريق، بعد أن أدركت خصوصية ذوق المتفرج العربي، الذي عزف عن متابعة كثير من العروض حاولت أن تجاري المذاهب والمدارس المسرحية التي ظهرت في الغرب ولاقت نجاحا هناك، ولكن المتفرج العربي لم يتقبلها بسهولة، لأنها فصلت لمشاهد آخر له تراثه المغاير ويعيش واقعا مختلفا.

ولكن كيف السبيل الى فهم ذوق المتفرج العربي، ومعرفة ماذا يريد من المسرح؟ وما أولوية القضايا التي تشغله؟

هذا ما حاولت الجماعات المسرحية الوصول إليه باعتباره المدخل الذي يمكن من خلاله الوصول الى الشكل المسرحي الخاص. وتحدد جماعة المسرح الاحتفالي تصورها لكيفية التعامل مع الجمهور، فترى بداية أن الذوق العربي يتعرض الى الاستلاب من قبل السينما العربية والامريكية والهندية، وأجهزة التلفزيون العربية بما تقدمه من مسلسلات درامية قائمة على أسس تجارية^(٥).

وترى أن التعامل مع الجمهور يتم من خلال محورين:-

الأول: هو النزول الى الذوق الشعبي المستلب والعمل على ترصيته بشتى المغريات (الفكاهية - الجنس - التناول السطحي للقضايا)^(٦).

وترى أننا بهذا قد نحقق نوعا من الشعبية ولكنها شعبية ساقطة ومزيفة.

والمحور الثاني لديها «يتجسد في احترام الفن المسرحي وذلك من خلال التحليق في أجواء عالية»^(٣٠) الشيء الذي يجعل الجمهور ينكر ما يشاهده وهذا شيء طبيعي لأنه غير مشابه لما تعود عليه، ولكنها لا تستسلم أمام هذا المأزق لأن الذوق لدى الإنسان ليس جامدا وإنما هو قابل للتغيير، ومن هنا تنطلق داعية الى «ضرورة صناعة الذوق المستقبلي، هذه الصناعة كان لابد أن تنطلق من الآن، أي من أعمال مسرحية مغايرة، أعمال تحمل تصورات جديدة للمسرح ولوظيفته ودوره وتركيبه»^(٣١) إيماننا منها بأن ما قد يبدو الآن غريبا وشاذا فإنه لن يكون كذلك في المستقبل، لأن المهم هو تغيير الإنسان وتحريره مما يحيط به ويفسد ذوقه لأننا متى أوجدنا الإنسان الجديد سهل علينا إيجاد الواقع الجديد.

ولكنها تشدد على ضرورة اشراك الجمهور في عملية احداث التغيير، لأن أي تغيير يحدث في غيابه وعدم مشاركته ضرب من الوصاية، وتدعو الجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج لكي يصبح مشاركا في عملية الخلق والابداع، لأن الأمر يعنيه أساسا. ومن هنا ترفض هذه الجماعة المفهوم الكلاسيكي للعملية الابداعية أي «التمثيل للجمهور وترفع بدلا منه شعار التمثيل مع الجمهور»^(٣٢).

كما تعتبر الجمهور «الغاية التي توظف كل السبل والادوات والوسائل من أجل خدمته والوصول اليه، انه المبدأ والمنتهى، انه المقياس الاساسي لتكوين فكر جديد وأخلاق جديدة، ومقاييس فنية جديدة»^(٣٣).

ومع أن جماعة المسرح الاحتفالي تعتبر الذوق العربي مستلبا بفعل ما يقدم له من أعمال مفسدة للذوق، بحيث يقبل على الأعمال السطحية التي تدغدغ عواطفه وغرائزه، إلا أنها تعتبر الاقبال الجماهيري معيارا لنجاح أي عمل «أن الشيء الذي يقبل عليه الناس أكثر من غيره هو الانجح وهو الحقيقي وهو الأكثر صوابا... فالمسرحية الناجحة هي التي يقبل عليها الناس، وتكون عروضها متتالية (ممتلئة) ومزدحمة»^(٣٤)، وهذا الرأي يناقض ماجاء في البيان الأول من ضرورة الارتقاء بذوق الجماهير التي لا تقبل على الأعمال الجادة الراقية، كما أنه لا يشكل معيارا حقيقيا للعمل الناجح في ظل الواقع الحضاري الذي يعيشه الإنسان العربي، وأي متتبع للحركة

المسرحية في الوطن العربي يمكنه ملاحظة الإقبال الجماهيري المنقطع النظير على بعض الأعمال المسرحية التجارية السطحية، وعزوفه عن أعمال جيدة تطرح أفكارا جادا. ثم تطالبنا الاحتفالية أن نصصح نظرتنا الى الجمهور (ثم بالتالي تصحيح العلاقة التي تربط كل الأطراف المختلفة به، ان المهم أن ننظر اليه كوجدة غير قابلة للتجزؤ والتعدد، فهو ليس (يدا تعمل)، ليس (دماغا يهرب) ليس صوتا في الانتخابات أو التجمعات ليس (ذاكرة) تحتزن النظريات والافكار ليس (لسانا) يردد الشعارات في غباء انه بالاساس طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ، ومن هذا المنظور وجب التعامل معه»^(١٣).

من منا يمكنه انكار ذلك، وأي مبدع واع يمكنه التعامل مع الجماهير دون أن يؤمن أنها طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ، إلا إذا كانت جماعة المسرح الاحتفالي تملك الوعي دون غيرها، ثم تستمر في اطلاق شعاراتها مصورة «أن الاحتفالية هي التعبير الحر للانسان الحر في المجتمع الحر»^(١٤).

مشكلة النظر والتطبيق

ومن هذا الشعار تنطلق الى شعار آخر أكثر عمومية «لسنا طرفا سياسيا ولكننا مع كل القوى التي تسعى الى التغيير والحوار والتقدم والعدالة وكرامة الانسان»^(١٥). من السهل أن نعلن عن مبادئ عظيمة، ولكن كيف نستطيع تحقيقها؟.. وكيف نجسدها من خلال المسرح؟.

هذا ما لم نجب عليه بيانات الاحتفالية، بل حشدت بشعارات براقة مع زعمها بأنها ضد اطلاق الشعارات فهي تدعى أنها مع الجمهور في العمق «نحن معه لانخدعه ولا نزيف له الحقائق، لا نرصف له الشعارات، لأن الاساس هو أن يعي هذا الجمهور ذاته، ويعرف أنه في حقيقته سلطة، وإن هذه السلطة لا يمكن تفويتها لاعداء الحقيقة والتقدم والتغيير»^(١٦).

ولكن كيف تحول الاحتفالية فلسفتها الى فعل؟ وما هي أدواتها لتحقيق ذلك؟ كلما بحثنا عن اجابة على هذه الاسئلة وجدنا المزيد من الشعارات الفضفاضة بين ثنايا البيانات العديدة التي أصدرتها الجماعة أو مقالات منظرها عبدالكريم برشيد، وعلينا

أن نفتنح بأن الاحتفالية علاج لكل المشكلات التي يعاني منها المسرح والانسان العربي «في الاحتفالية ينزل المسرح من السماء ليستقر في الأرض، يقترب من الناس ومن همومهم ليصبح تظاهرة اجتماعية لها مساس وتماس باليومي والمعيش»^(١٦).

لعل الجماعة ترى في هذه المقولة اجابة على تساؤلاتنا، أما جماعة مسرح الحكواتي فهي مقلة في اطروحاتها النظرية حول البحث عن شكل جديد وفي رسم نمط العلاقة مع الجمهور، ولم تبحث في دراسة الجمهور الذي تريد مخاطبته أفهم معاناته والمشكلات التي يعيشها والاسلوب المناسب لايصال موقفها اليه.

وتركز على ايجاد نمط جديد في العلاقة مع الجمهور المختار من الفئات الشعبية «وهذا النمط الجديد هو بالتحديد تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية الى رؤية فاعلة تتيح لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية وتشكل هذه الرؤية الفاعلة موقعا تمارس فيه حاجات ورغبات الجمهور، بحيث يفرز تدريجيا لغته المسرحية الخاصة عبر تحديد عناصر تكوين هذه اللغة وكيفية استخدامها»^(١٧).

وترى بأن هذه العلاقة لا تكون ساعة تقديم العمل المسرحي فقط، إنما تكون في جميع مراحل العمل (اختيار الموضوع - الكتابة - الاعداد - العروض) وعلى جميع مستوياته الفكرية والفنية والاقتصادية، ولكنها لا تحدد كيفية الوصول بالجمهور المسرحي الى هذه المشاركة الفاعلة ولا كيفية اسهامه في العرض المسرحي من مراحل الاعداد له حتى عرضه على المتفرجين. وتحت عنوان مشاركة الجمهور في تنظيم العروض يصور البيان أن مسرح الحكواتي يعتمد «التوجه القصدي الى الجمهور أي الفئات الشعبية في أماكن تواجدها، مما يؤمن قدر الامكان الشرط الموضوعي لأن يكون الجمهور بموقعه وفي حالة انسجام مع اطار العرض، مؤهلا بالتالي للمشاركة الفعالة، وفي هذا المجال فإن الوسيلة المتوفرة عمليا هي التعاون مع الهيئات المتواجدة في الاوساط الشعبية (الاندية - الفروع الحزبية - الجمعيات المحلية .)»^(١٨)، كأن هذه الجماعة تريد اقناعنا أن مجرد انتقالها الى الاوساط الشعبية يحقق مشاركة الجمهور الفاعلة في تنظيم العروض والاعداد لها من البداية الى النهاية، وهذا تبسيط بالغ للامور. واذا ما انتقلنا

الى جماعة مسرح الفوانيس لنستطلع رؤيتها للجمهور من خلال اطروحاتها، نجد الجمهور لديها «يشكل جانبا من جانبي الدالة المسرحية الاساسي، حيث يقف في الجانب الآخر المسرحيون العاملون في مختلف عناصر العرض المسرحي - يفصلهما - أي الجانبين - محور الدالة والمجسد في فتحة المسرح»^(١٩)، وترى بأن الفوانيس جاءت افرازا طبيعيا وشرعيا لحاجة الانسان الذي يعيش في قلب العالم القديم في البحث عن مزيد من سبل التفاعل والتواصل والتوافق، وترى أن الانسان العربي يملك تراثا حضاريا خاصا ضاربا في عروق الزمن، لذا تدعو الى جعل هذا التراث أساسا متينا ووقودا غنيا في سبيل التواصل والتوافق بواسطة التعبير المسرحي، وترى أن الجمهور العربي لا يختلف عن الجمهور في أي أمة أخرى، فالانسان العربي لا يختلف عن الانسان الالماني أو الفنلندي فيما يتعلق بالمفاهيم الانسانية من حيث رؤيته للاستغلال والسرقة والظلم والانتهازية مثلا إذا ما كشفت له «هذه الاعطاب الاجتماعية عبر قنوات ادراكه بوسائل تعبير شعبية انسانية»^(٢٠)، وترى أن ما يتمتع به من غيره ممن ينتمون الى الانسانية، وهكذا حكم لا يمكن التسليم به بسهولة، وقد نتفق بعض الشيء حول القيم الانسانية العامة في نظرتنا إليها، ولكن لكل شعب قيمه الخاصة وأعرافه وتقاليده، ولكل شعب ذوقه الذي يختلف قليلا أو كثيرا عن الشعوب الأخرى، وما قد يتمتع الانسان الالماني مثلا ربما لا يجد فيه الانسان العربي أية متعة، والا لنجحت جميع التجارب التي نقلناها من الغرب، وكانت ناجحة لديهم، ولكنها لم تلق القبول من الجمهور العربي. وتمضي الجماعة من خلال بيانها في رؤيتها الانسانية العامة للجمهور العربي، الذي تعتبره «يأتي الى المسرح حاملا لتراثه الحياتي، ببساطة ودون ادراك مباشر منه لما يحمل، ولكنه يأتي على أي حال بكل هذا الثقل الانساني ويجلس في شق الدالة، محتما على المسرحيين الارتقاء الى نفس المستوى بالثقل المسرحي، لمعادلة الثقل الانساني، فيجري التفاعل المنشود الذي يولد الأثر المسرحي»^(٢١). ونلاحظ هنا أن هذه الجماعة لا تبحث في خصوصية المتفرج العربي من حيث تراثه المكتسب وظروفه المعيشية والقضايا الملحة التي تشغله وذوقه الخاص في الفرجة، مما جعل رؤيتها للجمهور رؤية غير واضحة يصعب من خلالها فهمه وتلبية احتياجاته.

رؤية غائمة

أما آخر الجماعات الوليدة جماعة مسرح السراشق فترى في فن المسرح «تلك العلاقة الحميمة» التلامسية المباشرة فيما بين الممثل وبين الجمهور حيث تكمن فيها عناصر السحر والعمل معا، وذلك من خلال القدرة التوليدية للمسرح - كظاهرة اجتماعية - على ابداع شرارة التواصل الانساني الفعال (بالحركة والصوت والكلمة وبالإشارة والايقاع) أيضا من خلال قدرة المسرح - كحالة جمعية متميزة - على اتاحة المجال لتبادل الادوار والذويان الجمعي في مناطق شعورية مستحيلة، وأزمة لا شعورية حائلة، بعيدة الغور في أعماق كل من قطبي العملية المسرحية «ممثل / جمهور»^(٣) إنها رؤية غائمة للجمهور عبر رصف عدد من الكلمات، لا يمكن أن نستشف من خلالها هذه الرؤية ولا نستطيع معرفة غط العلاقة التي تريدها هذه الجماعة مع جمهورها المسرحي . ويستطيع المتابع لاطروحات الجماعات المسرحية في التنظير للمسرح العربي على الرغم من كثافتها وخاصة جماعة المسرح الاحتفالي - أن يحكم بأن الجهود الفردية في هذا المجال أكثر واقعية وصدقا في محاولتها لفهم الجمهور المسرحي العربي وفهم احتياجاته الملحة، ومن ثم محاولة ايجاد الأدوات الفنية المناسبة القريبة من ذوقه لطرح قضاياها ومعاناته من خلالها.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



الهوامش

- ١ - يوسف ادريس - نحو مسرح عربي - الوطن العربي للنشر - بيروت ١٩٧٤ صفحة ٤٩٢ - ٤٩٤ .
- ٢ - انظر سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مجلة المعرفة عدد ١٤ سنة ١٩٧٠ - دمشق .
- ٣ - انظر البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان - عدد ١٦٣ أكتوبر ١٩٧٩ - الكويت .
- ٤ - انظر بيان جماعة السراشق المسرحية، مجلة البيان - عدد ٢٢٩ أبريل ١٩٨٥ - الكويت .
- ٥ - البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان - عدد ١٦٣ أكتوبر ١٩٧٩ - الكويت .
- ٦ - المرجع السابق ص ١٤ .
- ٧ - المرجع السابق ص ١٤ .
- ٨ - المرجع السابق ص ١٥ .
- ٩ - المرجع السابق ص ١٨ .

- ١٠ - البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان - عدد ١٧٢ يوليو ١٩٨٠ - الكويت - ص ١٢٦.
- ١١ - المرجع السابق ص ١٢٥
- ١٢ - المرجع السابق ص ١٢٦
- ١٣ - المرجع السابق ص ١٢٧
- ١٤ - البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان - عدد ٢١٨ مايو ١٩٨٤ - الكويت ص ٦٦
- ١٥ - المرجع السابق ص ٨٩
- ١٦ - المرجع السابق ص ٦٥
- ١٧ - البيان الأول لجماعة الحكواتي - مجلة البيان - عدد ١٦٣ أكتوبر ١٩٧٩ - الكويت ص ١٠
- ١٨ - المرجع السابق ص ١١
- ١٩ - البيان التأسيسي لمسرح الفوائيس (كتاب أولي) - عمان في ٢٧/٣/١٩٨٤ ص ١٤
- ٢٠ - المرجع السابق ص ١١
- ٢١ - المرجع السابق ص ١٣
- ٢٢ - بيان جماعة السراشق المسرحية - مجلة البيان - عدد ٢٢٩ إبريل ١٩٨٥ - الكويت - ص ٧٥



الشخصيات الأجنبية

في المسرح العربي المعاصر

الدكتور أحمد زياد محبك

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تمهيد

إن ظهور الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما هو نتيجة لما بين هذا الشعب وغيره من الشعوب من صلات، أيا كان نوعها أو مستواها أو طبيعتها، وإن درس الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما يساعد على معرفة ذلك الشعب، وفهم نمط تفكيره، وطريقة إدراكه العام، وأسلوب عيشه فيه، ونوع العلاقة التي يقيمها مع الشعوب التي تعيش معه في العالم الذي يعيش هو نفسه فيه.

وقد تكون الصورة التي يقدمها شعب في أدبه عن الشخصيات الأجنبية قريبة من واقع تلك الشخصيات أو بعيدة، أي أن الصورة قد تكون صادقة أو غير صادقة في تمثل

تلك الشخصيات، ولا سيما التاريخية منها، ولكن هذا كله ليس مهماً، وإنما المهم هو الصورة نفسها، وما تحمل من دلالات على الشعب الذي قدمها، والشعب الآخر الذي تنتمي إليه تلك الشخصيات، وما بين الشعبين من صلة.

وواضح بعد ذلك أن درس الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما هو أحد الموضوعات الرئيسة في ميادين البحث في الأدب المقارن، وإن كان مثل هذا الموضوع لم يلق إلى الآن من الاهتمام ما هو جدير به.

ومن الممكن الزعم أن الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر لم تدرس إلى الآن، بل لعل الإشارة إليها لم تتم في أي بحث سابق.

ولقد كثر ظهور الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وتعددت نماذجها، واختلفت، كما تعددت أشكال رؤيتها، وتنوعت، وسوف يتم درسها في هذا البحث من خلال هاتين الزاويتين: النموذج والرؤية، وستخص كل زاوية بقسم، ثم سيفرد قسم ثالث للنتائج العامة.



١ - نموذج الأوربي النحاس :

وأول نماذج الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، هو نموذج الأوربيين البيض في القرن الثامن عشر الذين غزوا إفريقيا، وسلبوا السود حرياتهم، وساقوهم عبيداً إلى سوق النخاسة، يستخرون الرجال في الخدمة، ويستمتعون بالنساء، ويكون مصير هؤلاء وأولئك بعد ذلك كله القتل.

وتمثل هذا النموذج مسرحية «سولارا» (١٩٦٩) للشاعر محمد الفيتوري (السودان)^(١).

والمسرحية تصور أسر الحسناء «سولارا» واختصام البيض فيها، وانتهاء أمرها إلى من يدفع أكثر. وهو «إدجار» الذي يتودد إليها، على ظهر السفينة المغادرة إلى أوربة، ويزعم أنه يحبها، ولكنها ترفض الاستسلام له، فيضربها بالسوط وينال منها وطره، ثم

تثور عاصفة بحرية، وتغرق السفينة، وتكون «سولارا» من بين الناجين، ولكنها لاتنجو من نساء قومها، اللواتي يطالبن برجمها، لفقداء عفافها، ولكنها تكشف الثوب عن جسمها، فتظهر فيه آثار السياط، وعندئذ يتأكد للجميع أنها سلبت عفافها كارهة، ثم تقوم الثورة الفرنسية، فيفقد البيض نفوذهم، ولاسيما الموالين للملكية البائدة، ويستولي السود الثورة الفرنسية، فيعلنون ثورتهم أيضا على الرق، وتسقط «سولارا» وهي تهتف : «لنمت من أجل الحرية»، فيحملها الرجال في راية الثورة، والنخاسون ينهزمون مولين الأدبار.

وفي المسرحية يظهر «شارلي»، وهو فرنسي أبيض، يعمل في تجارة الرقيق، ولا يرى في العبد الأسود شيئا من القيمة الإنسانية، ففي أحد المواقف يغضب من عبده، فيضربه بالسوط، ويظل يضربه حتى يغمى عليه، فيطلب من العبيد أن يصبوا عليه الماء، ثم يقول:

قولوا لذلك العبد

إنني أريد ما أريد

وإنني اشتريت روحه بقطعة من النقود

وإنني أرفض أن يموت

وإنني أكرههم جميعا

وطالما حلمت أنني صنعت من جلودهم

أشرعة تمخر بي جزائر اللؤلؤ والياقوت (ص ٣٦).

أما «مارك»، قائد السفينة التي تحمل السود الى أوربة، فهو يروي أنه تمتع بامرأتين، من السود، أم وابنتها، ثم ربطهما بحبل ودلأهما إلى البحر، حيث تركهما فيه ليلتين، وحين أخرجهما كانتا بقايا جثتين: الأم مزقت وحوش البحر صدرها، وبنتها لم يبق منها غير عظم الرأس واليدين.

وأما «إدجار» الذي اختصم مع أحد زملائه، من أجل «سولارا»، ثم دفع فيها ضعف ثمنها، وأعلن أمام الجميع عن حبه لها، وافتنانه بها، فإنه مايلبث حتى ينسى ذلك، ثم يعمل فيها سوطه، كي ينال جسدها، وهي كارهة.

إن موقف الأوربيين في المسرحية من السود موقف امتهان للإنسان، وهدر لكرامته، وهو يقوم على سلب الروح والبدن، ويستند إلى إحساس ذاتي بالتفوق، وشعور نحو السود بالتدني، لا لشيء، إلا من أجل اللون، وإذا ما أراد الأوربي أن يرفع من قدر الأسود، لهوى في نفسه، وصفه بأن روح الأبيض قد حلت فيه، وهو ما يعبر عنه «توماس» في حديثه عن «سولارا» إذ يقول :

جميلة كأن روح امرأة

بيضاء في إهابها (ص ٢٧)

والمسرحية تصور موقف الأوربيين من السود القائم على السلب والنخاسة في حدود القارة الإفريقية، وقبل قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م، فقط، وتشير بعد ذلك إلى تحرر السود، وإعلان ثورتهم.

وهي بذلك تضيق من حدود الموقف الأوربي، من السود، وتنتيه، مغفلة استمراره في أمكنة وأزمنة أخرى، وبأشكال مختلفة، ليس التمييز العنصري إلا واحدا منها.

وربما فعلت المسرحية ذلك غير قاصدة، بسبب هدفها إلى التعبير عن التفاؤل بإمكان إنهاء الموقف الأوربي من السود، بالثورة عليه.
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
٢ - نموذج المستوطن (المعمر) :

والنموذج الثاني في الشخصيات الأجنبية هو المستعمر المستوطن الذي يغزو بلدا ما، فينتقل إليه، ويبطل لغته، ويلغي عاداته وتقاليده، ويسعى إلى تعليمه لغة جديدة، وإكسابه عادات جديدة، ليلغي هويته، ثم يلحقه ببلده.

وتمثل هذا الموقف مسرحية «الجثة المطوقة» (١٩٥٤ - ١٩٥٥) لمؤلفها: كاتب ياسين (الجزائر)^(٣).

والمسرحية تقدم صورة لمعاناة الشعب العربي في الجزائر من الاستعمار الفرنسي، وهي معاناة متميزة، لم يعرفها شعب آخر، إذ عمل الفرنسيون في الجزائر على سلب الشعب عن عروبه، بتعليمه اللغة الفرنسية، ونقل الفرنسيين إلى الجزائر، وتوطينهم فيها.

والمسرحية تصور ذلك كله بجرأة، مؤكدة أن الشعب كاد يفقد انتباهه، وينسى هويته، فكأن الآباء ليسوا أبناء الجدود، وإنما أبناء الفرنسيين، ولكن الأحفاد تنبهوا إلى ذلك، وأعادوا ارتباطهم بالجدود.

لقد استعمرت فرنسا الجزائر، ومسخت تاريخها وقضت على لغتها، ومثلها، وتقاليدها وعزلتها عن الوطن العربي، ونقلت إليها المواطنين الفرنسيين، وإذا الجزائر في عهد الاحتلال ابنة فرنسا، ولكنها من أب عربي، وهي لا بد عائدة إلى أصلها العربي، بفضل ثوارها الأبطال الذين يذكرون لفرنسا جرميتها، ويريدون تطهير أنفسهم، وتطهير بلادهم، وإعادتها عربية الوجه واللسان.

وهو أمر لا يدركه الثوار فحسب، بل يدركه الفرنسيون أنفسهم أيضا، ولكنهم يكابرون ويعاندون، مخالفين منطق التاريخ وهذا ما ينطق به معترفا أحد الضباط الفرنسيين فيقول: «انظر إلى تايخ الدولة النوميديّة (الجزائر قديما)، إنها ليست إلا شمال إفريقية اليوم، مع الفارق البسيط هو أننا حللنا محل الرومان في مراكز القيادة، لم يكن من السهل في الماضي أن يهزم فرسان نوميديون، إننا نملك اليوم الطيران، وقد قسمت البلاد إلى ثلاث دويلات، ولكن الأرض مع ذلك هي الأرض، لن نستطيع إغراق سكانها بالرغم من أننا استطعنا أن نستقدم عددا من المعمرين (المستوطنين) الأجانب، يفوق أية نسبة وجدت حتى الآن في أية دولة إفريقية، ففي مراكش وفي تونس كما هي الحال هنا ينقلب الرجال (أهل البلاد الأصليون) ضدنا، إنهم يعودون إلى الصراع، بعد أن برزوا من خلال القرون السحيقة، وهم يعضون الرمال ليعودوا من جديد، أولئك النوميديون المهزومون الذين تكتلوا لحملات جديدة ضارية (ص ٥٢ - ٥٣).

إن كلام الضابط الفرنسي ينم عن نموذج مألوف في الشخصيات الأجنبية التي تغزو بلدا، فهو يقدم مثلا للأجنبي المستعمر، الذي يدرك حقيقة التاريخ، ولكنه يغالط في فهمها، فهو يعرف تماما أنه في استعمار البلد إنما يكرر حدثا استعماريًا سابقا، تعرضت له البلد، من قَبْل دولة معتدية، هو يعرف ذلك، ويعرف أيضا أن البلد قد خرجت منتصرة، محافظة على شخصيتها، وأن الدولة المعتدية قد دحرت.

ولكنه في تكراره الاعتداء يحسب أنه لن يهزم ولن يدحر، لأنه أكثر تطورا من الدولة التي جربت من قبل العدوان، فهو يملك أدوات أكثر فتكا وأذى، ولا يرى في البلد الذي يغزوه إلا أرضا، لم تتغير، وأن الشعب الذي فيها لم يتغير، وأن الذين يحاولون مقاومته هم أنفسهم الذين حاولوا من قبل مقاومة الدولة التي سبقته إلى الاعتداء، وبما أنه أكثر منها تطورا، فإن أولئك المقاومين الذين لم يتغيروا لن يهزموه، وسيبقى في البلد إلى الأبد.

ولكن ذلك النموذج للأجنبي ليس مثلا لكل الأجانب، ولو كانوا غزاة، وما هو في الواقع إلا مثل لبعضهم، وهنالك بعد ذلك نموذج آخر، يدرك غير ما يدرك ذلك النموذج، ويعرف غير ما يعرف.

إن في الشخصيات الأجنبية نفسها من يعرف أن فرنسا تعتدي على شعب برىء، وأن الشعب على حق في دفاعه عن نفسه، وتحرير أرضه، بل إن في هذه الشخصيات من ينضم إلى الثوار، ويمد لهم يد العون.

إن «مرغريت»، وهي ابنة ضابط فرنسي، مثل واضح للأجنبي الواعي، الذي عرف الحق، فالتزمت.

لقد رأت «مرغريت» «الأخضر» جريحاً، وهو أحد الثوار، ورمز للثورة الجزائرية، فحملته إلى منزلها، وعالجت جراحه، واستقبلت في منزلها رفاقة الثوار، ثم انضمت إليهم، ولم تبال مصرع والدها برصاص الثوار أنفسهم.

وما «مرغريت» إلا رمز للفرنسيين الذين تخلوا عن عدوانهم، وانضموا إلى أبناء الشعب الجزائري، ولكن بعد تأخر طويل.

ولذلك فإن «حسن»، أحد الثوار، ينكر على «نجمة» كرهها «مرغريت»، ويوضح لها ظروفها. فيقول: «إنك لتخطئين حين تكرهينها، إن هي إلا فتاة غربية، أبعدت عن وطنها، وأرغمت على حياة الفراغ والثكنات، لقد عاشت إلى جانب أب لا يعرف الرحمة، فخلق تفكيرها بالتحزب، والتعصب الأعمى، إنها تنتقل إلى صف الشباب كما ينتقل الإنسان إلى صف الأعداء ماشية على دمها» (ص ٦٢).

ولكن الجوقة تدينها، منكرة عليها تأخرها في الانضمام إلى الشعب، فتقول:

«هذه هي الباريسية، روح المدينة المفتوحة، ابنة الجلاد، النبات الشرس الذي ينمو على هامات قتلاتنا، هذه هي الباريسية، صاحبة الألف، الغيرة، هذه هي الباريسية الجاهلة، الغليظة القلب، ابنة الجلاد، لقد تأخرت، تأخرت كثيرا في الانضمام إلى جانب الضحايا، هذه هي الباريسية». (ص ٧٦ - ٧٧).

إن المسرحية تقدم موقفا للأجانب من أقصى المواقف التي عرفها تاريخ الشعوب، وهو موقف لا يقوم على الغزو فحسب، وإنما يقوم أيضا على سلب الشعب هويته، وإلغاء انتمائه، بإبطال لغته، وتقاليده، وتاريخه.

والمسرحية تقدم ذلك كله من قلب المعاناة المباشرة، ويكفي دليلا على ذلك أنها تعبر عن روح الشعب العربي في الجزائر، ولكن بلسان فرنسي.

وهي بعد ذلك كله لاتنسى للشعب الفرنسي وقوف الواعين منه إلى جانب الشعب العربي في الجزائر، وانضمامهم إليه، ولكن بعد تأخر، كانت المسرحية تتمنى ألا يكون طويلا.



٣ - النموذج الصهيوني :

وثمة نموذج ثالث للشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وهو نموذج أكثر إيغالا في العدوانية، يقوم على حرمان شعب كامل من حقه في الحياة، من أجل أن يعيش بدلاً منه ويتوسع بعد ذلك فيما جاوره متخذاً إلى ذلك سبيل القتل والإبادة باستخدام أحدث أدوات القتل، التي يحتمي بها، والتي لا يملك غيرها سوى الضعف والجن والتخاذل، وحسب ذلك النموذج أن يوصف بأنه النموذج الصهيوني حتى يعرف.

وتمثل هذا النموذج مسرحية «أيها الاسرائيلي حان وقت الاستسلام» (١٩٧٤) لمؤلفها مصطفى الحلاج (سورية)^(٣).

والمسرحية تصور طيارا إسرائيليا أسقطت طائرته في أثناء حرب تشرين سنة ١٩٧٣ وقد استطاع أن يقفز منها، ويسقط بالمظلة في قرية حدودية، فيلجأ إلى بيت زيفي، يجد فيه فلاحا بسيطة يضطرها إلى تضميد جرح في قدمه، وهو يهددها بقتل وليدها، ثم يهدد أهل القرية المتجمعين أمام البيت بقتلها هي ووليدها إذا حاولوا

اقتحام البيت، وهو يفكر بعبور الحدود، ولكن الفلاحة تفلح في تخليصه سلاحه، بإقناعه بأنه محاصر ولا بد من الاستسلام، ثم تسلمه إلى الرجال على شرط أن يسلموه إلى رجال الأمن سالما.

إن الطيار الإسرائيلي يطلب المساعدة الإنسانية من الفلاحة وهو يهددها ووليدها بالمسدس الذي يعتصم به، وهو يسخر منها، ومن أفكارها، ومن كونها عربية وفلاحة. إن الطيار الإسرائيلي يظهر متكبرا مغرورا، ذا صلف واعتداد، يباهي بانتمائه إلى إسرائيل، ويعتز بفكره المتقدم، ويعبر عن شعوره بالتفوق، وإحساسه بأنه الأقوى، كما يعبر عن إدراكه إلى درجة اليقين بأنه لا بد من أن يخرج من بيت الفلاحة آمنا، وأن يعبر الحدود بسلام، وهو يفعل ذلك كله غافلا عن كونه في غير بيته وأرضه وشعبه، بل غافلا عن كونه عدوا كان منذ قليل يقصف المكان بأطنان القنابل، وأنه الآن أسير في هذا المكان نفسه، ولا يدفعه إلى فعل ذلك كله غير احتمائه بالمسدس الذي يشهره في وجه الفلاحة، ويهددها هي ووليدها به.

ولكن الفلاحة تثبت أمامه، وتؤكد له أنها، وهي المرأة غير المسلحة، قادرة على الصمود، وعدم الاستجابة إلى أوامره، مع قدرتها على تقديم المساعدة الإنسانية، ولكن من غير خضوع، بل إنها تستطيع أن تفهمه أنها لا تخافه، وأنها ترفض غروره وتنكر شعوره بالتفوق، ثم تجعله يدرك إدراكا لا لبس فيه أنه محاصر برجال القرية ونسائها، وأنه لا سبيل إلى خروجه من المنزل إلا أسيرا أو مقتولا، وتبرهن له أنها لا تخاف موتها ولا موت طفلها، لأنها تعلم أنه لا يمكن أن يمر حيا من فوق جثتها أو جثة طفلها، فالرجال والنساء في الخارج ينتظرونه.

وعندما يتأكد لدى الطيار الإسرائيلي صواب ذلك كله، يناولها مسدسه بيده، فتلتقطه منه، وتدعور رجال القرية إلى تسلم الطيار، وتسليمه إلى رجال الأمن، من غير أن يمس بأذى.

إن المسرحية تقدم النموذج الصهيوني بوصفه محاربا مغرورا، لا يعرف شيئا من القيم الإنسانية، وهو متحصن بآلته الحربية، يحسب أنه يستطيع إذلال الآخرين، بل إبادتهم، لكي يعيش هو وحده فحسب، ولكنه فارغ من الداخل، لا يملك شيئا من

الإرادة أو القوة أو الذكاء، إذ يتخلى عن آلة الحرب، حين يدرك أنها لن تحقق مأربه، ويستسلم خاضعا.

ومما لاشك فيه أن المسرحية تعكس شعور العرب بعد حرب تشرين سنة ١٩٧٣ بقدرتهم على تحطيم أسطورة التفوق العسكري للعدو الصهيوني وسلبه السيطرة بالسلح، وكل عناصر المسرحية ومكوناتها الجزئية يمكن أن تعد رموزا مباشرة وواضحة لواقع تلك الحرب، وقد كتبت المسرحية في أعقابها (نشرت في شهر شباط ١٩٧٤).

٤ - نموذج المعلم

وثمة نموذج جديد للشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وهو نموذج المعلم، والمقصود بهذا النموذج الشخصية التي تعلم، فتعطي ماعندها من معرفة وخبرة وتجربة، في المستويات كلها، فتترك تأثيرا في شخصية أخرى.

وتصور هذا النموذج مسرحية «رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم» (١٩٧٤)، لمؤلفها نعمان عاشور (مصر)^(٤)

والمسرحية تصور ابتعاث الشيخ رفاعة وافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) إلى باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١) وتعلّمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثم عودته إلى مصر، وعمله مع عدد من أصحابه وتلاميذه في ترجمة العلوم ونشرها في المجتمع، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية، على الرغم من كل التحديات التي كانت تجابهه.

وفي مرحلة التحصيل العلمي في باريس، وهي مرحلة يتم استرجاعها فنيا بوساطة المصباح السحري، يظهر «المسيوأكوب» الذي كان يعلم الشيخ رفاعة اللغة الفرنسية، وهو مشفق عليه مما لحق عينيه من تعب بسبب الإكباب على المطالعة والترجمة، وهو الذي يوافق على عودته إلى مصر في إجازة مقرا بتفوقه على أقرانه، وسرعة تعلمه اللغة الفرنسية، بل ترجمته الكتب منها إلى العربية.

كما تظهر في المرحلة نفسها «المدام مادلين» ربة البيت الذي كان ينزل فيه رفاعة، وهي تخبره أن خطيب ابنتها رآه في المسرح، وتظنه يتجنب ارتياد دور الفن، ولكنه يرد عليها مؤكدا أنه زار كل المعالم الفنية في باريس، ثم يوضح لها أن الحرية أساس الدين

الإسلامي، ولكن واقع المجتمع المتخلف هو الذي حد منها، فيقول: «آه لو تعلمين، الحرية أصل في ديننا الحنيف، وهي من أقوم مقوماته، لأنه يسوّي بين الخلائق ولا يفرض الطاعة إلا للخالق وحده عز شأنه، حرية أكثر طلاقة من حريّتكم ذاتها، ولكنها حرية عاطلة إلا من المعنى» (ص ٤٠ - ٤١). ثم تدعو إلى حفل تقيمه بمناسبة عيد الحرية ويشارك فيه خطيب ابنتها، والمسيو آكوب أستاذة، فيليبي الدعوة شاكرا.

إن المسيو آكوب في المسرحية هو مجرد معلم، يلقي رفاة أصول اللغة، ورفاعة ينطلق بعد ذلك من تلقاء نفسه في المطالعة وترجمة كتب العلوم إلى اللغة العربية، ويتابع مهمته بعد ذلك في الوطن، وهو يسعى إلى نشر المعرفة، يؤسس مدرسة الترجمة، ويعلم أبناء الريف، ويظل يحفظ لأستاذه الذكرى، في احترام وتقدير.

والمدام مادلين في المسرحية مجرد سيدة متقدمة في السن تطلع رفاة على الأشكال الأولية لممارسة الحرية في الواقع، وهو يؤكد لها أنه يفهم مبدأ الحرية أكثر مما تفهمه، ولكنه لا يستطيع ممارستها في بلده، ثم يرجع إلى مصر، فيعمل على تحقيق مفهوم الحرية، ما أمكنه ذلك، إذ يعامل تلاميذه باحترام وتقدير كبيرين، وهو يفسح لهم مجال العمل، ويشجعهم عليه، كما يحترم زوجته ويقدرها، ويتيح لها إمكان البروز لأصدقائه وتلاميذه، ويعمل في خدمتها، فيحمل عنها كؤوس الشاي، ويسعى بنفسه إلى تعليم الخادمة في المنزل ويحفظ للسيدة مادلين الذكرى.

وإذن فالمسرحية تصور الشخصيات الأجنبية التي تحمل مفهومات الحرية والعلم، ولكنها تجعلها مجرد شخصيات ثانوية، تحمل من مفهومات العلم والحرية الأوليات والمبادئ البسيطة، وهذه الشخصيات لا تقدم للعربي غير الأسس الأولى، ولكن العربي ينطلق إلى ما وراء ذلك، وإلى ما هو أكثر عمقا وبعدا.

إن نموذج المعلم في الشخصيات الأجنبية التي ظهرت في المسرح العربي المعاصر نموذج ثانوي، ونادر الظهور، وأقل منه ظهورا نموذج العالم، بل هو نموذج غائب، وما ذلك إلا لأن الأجانب في علاقتهم مع العرب لم يعطوا النموذج العلمي أو المعلم، وإنما أعطوا على الأغلب نموذج الغازي والمستعمر.

وهو ماتوكده المسرحية نفسها، إذ يظهر فيها، بجوار نموذج المعلم، نموذج الأجنبي المستبد، فالأجنبي المثقف والمتحرر في وطنه، هو نفسه الأجنبي المستبد في غير وطنه، حيث يجمع حرية الآخرين، ولا يريد لهم التحرر.

إن المسرحية وهي تصور المسيو آكوب والمدام مادلين تشير إلى سيطرة المسويدي سكورا على مدرسة المدفعية، وقد عينه الخديوي مديرا، وهو لا يخلص في تعليم الطلاب ويضيق على رفاة، ولا يتيح له فرصة العمل، خشية من منافسته، والخديوي يثق فيه، ولا يثق في ابن البلد رفاة، مما يضطره إلى تقديم استقالته.

والمسرحية تعبر بذلك عن مشكلة العربي في فجر النهضة، إذ كان يرى الأجنبي يحتل وطنه، أو يرى الحاكم يتعاون معه ويفرضه على ابن الوطن، وهو في الوقت نفسه مضطر إلى أن يأخذ عن هذا الأجنبي العلم والحرية.

وتلك المشكلة ليست ناتجة عن واقع العرب فحسب، وإنما هي ناتجة أيضا عن واقع الغرب الذي كان يملك وسائل التقدم الحضاري، ويرفع رايات الثورة والتحرر، وفي الوقت نفسه كان يستعمر بلادا أخرى، ولا يريد لشعوبها شيئا من التقدم الحضاري، ولا التحرر، بل كان يفرض عليها سيطرته، ويريد لها استمرار التخلف، إن لم يرد فناءها في بعض الحالات، أو إلحاقها به، في حالات أخرى.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٥ - نموذج الصديق

وثمة بعد ذلك كله نموذج أخير، وهو نموذج الصديق، ويتمثل في الأجنبي الذي يرفض الاستعمار، ويدين الاستغلال، ويكافح من أجل البناء والتحضر، وهو يقدر العربي ويحترمه، ويتعاطف مع قضاياها، ويتعاون معه في إعمار بلاده وبنائها.

وتمثل هذا النموذج مسرحية «النفق» (١٩٧٠) لمؤلفها رؤوف مسعد (مصر)^(٥). والمسرحية تصور مهندسين، أحدهما عربي من مصر، والآخر سوفيتي، يعملان في حفر نفق، في منطقة السد العالي في أسوان، وإذا النفق ينهار فوقهما، ويحبسان فيه، ويلقي كل منهما بالمسؤولية على الآخر، ويسترجع العربي في خياله صورا من مظاهر العسف بالشعب وقهره وغزوه ويذكر قدرته على تحقيق حريته والخلاص من المستبدين الغزاة، وعمله دائما في زرع الأرض وبناء البلد، كما يذكر السوفيتي سجنه في معتقل

نازي وحفره نفقا تحت الأرض وفراره منه ، ومقاومته النازي ، وعودته إلى زوجته وأولاده في الوطن .

ومن خلال إدراك كل منها لمعاناة الآخر ومعاناة شعبيها في التصدي لقوى الظلم والغزو والقهر يجدان نفسيهما متواذنين يلتقيان في الهدف والغاية ليس من أجل إزالة الظلم فقط ، وإنما من أجل البناء أيضا والإعمار .

وفي تلك الأثناء كان العمال يرفعون الأنقاض ويزيلون التراب المنهار ، وعندما يؤكد كل منهما للآخر تقديره وإعجابه ، يكون العمال قد وصلوا إليهما ، فيخرجان من تحت الأنقاض بسلام .

إن الأجنبي في هذه المسرحية قد يختلف مع ابن البلد في بعض المواقف أو الأفكار ، ولكنه يتفق معه في الهدف ، وهو محاربة الاستعمار ، وبناء الوطن .

لقد عرف إيقانوف مع شعبه الغزو الخارجي ، وعانى منه ، وقاوم في سبيل دحره ، وقاسى من مرارة السجن في معتقل نازي ، وكافح حتى حقق حريته وحرية شعبه . وهو في ذلك كله يشبه العربي «شوكت» ، الذي عانى كما عانى ، وكافح كما كافح ، ولذلك كله يلتقي الاثنان ، فيعملان معا ، في تعاون ، من أجل البناء ، وهما في بنائهما معا مشتركان في المعاناة ، بل في التضحية أيضا .

ومع الخروج من النفق يقول السوفييتي «إيقانوف» للعربي «شوكت» :

«عاوز أقول لك حاجة ، كنت زعلان شوية ، لكن بعد ما تحبست معاك في النفق أنا اللي جاي من آخر الدنيا ، دمي نزل على الحجر مع دمك قدرت أوصل وأفهم ، أنا معجب بيك وبجيلك ، لازم تفكروا وتختاروا ماتاخدوش حاجة جاهزة ، أحسن حاجة هي اللي توصل لها بتجربتك أنت ، بدمك (يعانقه) أنا أخذت منك حاجات كثيرة» . ويرد عليه «شوكت» ، فيقول له :

«اسمع يا إيقانوف ، أنا كمان بحبك ، في الأول ماحييتكش ، أنا عندي حساسية من ناحية الأجانب ، لكن لما اتحبسنا سوا ، وواجهنا نفس الموقف ، قدرت أفهمك ، أنت أكبر مني ، وعندك خبرة أكثر ، وأنا عاوز أستفيد من خبرتك ، أنا فعلا استفدت ، وادى احنا الاتنين تساوينا دلوقت الألم والخوف والمعاناة وحدوا بيننا» . (ص ١١٨) .

إن الصديق، كما في المسرحية، يحترم الصديق، ويأخذ برأيه، ويقدر خبرته وحكمته وتجربته، بل يفيد منه، بعد حوار ونقاش، ويقر له بالاستقلال، كما يقر له بالاحترام والتقدير.

ويبقى بعد ذلك لكل انتماء ومعتقد ووطن، فلاعدوان ولابغي ولاسلب ولاتبعية ولاإلحاق، وإنما الاستقلال والتعاون من أجل الحرية والتقدم، لكل شعوب العالم.

* * *

وبعد، فإنه يتضح مما تقدم بروز اتجاهين في نماذج الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، الاتجاه الأول عدواني، يتضمن نماذج للغزاة المستوطنين السالين الشعب حريته وكرامته، بل الساعين إلى سلبه هويته، أو إبادته. والاتجاه الثاني، ودّي، يتضمن نماذج للمعلم والصديق، ممن يمنحون خبرتهم ومعرفتهم، ويساعدون على البناء والإعمار، ويشاركون في هدف الحرية والتقدم.

ولقد كان الاتجاه الأول بارزاً، بل طاغياً، فشخصياته أكثر، في عددها، وفي نماذجها، وهي أكثر قوة في المسرحيات، وأكثر قدرة على التأثير والفعل، وما هذا كله إلا بسبب ماكان للأجانب أنفسهم من أثر مشابه، بل مماثل، في الواقع التاريخي. أما الشخصيات الأخرى، في الاتجاه الثاني، فقد كانت أقل في عددها، وفي نماذجها، كما كان ظهورها في المسرحيات قليلاً، وفي أدوار ثانوية على الأغلب، والأمر راجع إلى الواقع التاريخي أيضاً، إذ طغى تأثير الاستعمار على تأثير العلوم، وكان تاريخ الصلات في الواقع مع الأصدقاء تاريخاً حديث العهد نسبياً، إذا ماقيس بتاريخ الاستعمار الطويل جداً.

وإذن، فالمسرحيات في تصويرها الشخصيات الأجنبية، إنما تعكس صورة للواقع، بما فيه من مؤثرات أجنبية، سلبية أو إيجابية، وهي في الأحوال كلها تفضح الاستعمار، وتدينه، وترفضه، ليس من منطلق وطني فحسب، وإنما من منطلق إنساني شامل.

وهذا ما سيتضح في رؤية المسرحيات للشخصيات الأجنبية، وهي رؤية تتضمن

أشكالا مختلفة، فيها قدر غير قليل من التنوع والغنى، وبها ستزداد نماذج الشخصيات الأجنبية وضوحا.

القسم الثاني رؤية الشخصيات الأجنبية

١ - الرؤية المثالية :

وأول أشكال الرؤية هو الرؤية المثالية، وتقوم على التصنيف القطعي للشخصيات بين خيرة وشريرة، وتعتمد على الإيمان بأن الخير هو الأصل، وهو الأول، وأن ما يطرأ من شر فإنما هو عارض، وأنه لا بد من أن يزول، ليبقى الجوهر: الخير، ولذلك فإن هذه الرؤية تؤمن بإمكان انتصار الحق على الباطل انتصارا حتميا، من غير لجوء إلى القوة.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية : «حكاية الأيام الثلاثة» (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور عمر النص (سورية)^(١).

وتصور المسرحية بلدة «جالوق» وهي آمنة مسالمة، جميلة نقية طاهرة، يدخلها الغزاة الفاتكون، طامعين في كنزها، وإذا كنزها يكشف لهم الباطل، ويعرفهم الحق، فيهدتدون، ويكون جزاء بعضهم القتل، على يد بني جلدتهم، على حين ينقلب قائد الغزو نفسه من غاز إلى مواطن، يحب البلدة التي غزاها، ويهبها ذاته، ويؤثر أن يموت فيها، ويرحل باقي جند الغزو، بعد أن يرمموا ما كانوا قد هدموه، وتظل البلدة طاهرة نقية، كأن لم يدخلها الغازون.

والمسرحية تصطنع جوا تاريخيا تستوحيه من غزو التتر لدمشق بقيادة تيمورلنك عام ٨٠٣هـ - ١٤٠٠م، ولكنها لا تتقيد بشيء من حقائق التاريخ، إذ تتخيل مدينة على الطريق إلى دمشق، تدعوها «جالوق»، وتجعل «تاميش» يدخلها باغراء من «ميران». وعندما يهتدي «ميران» إلى كنز المدينة، وهو صندوق عتيق، اهتدى إليه بمساعدة أحد الرجال، يتردد في فتحه، ثم يفتحه وإذا فيه حجر، عليه آثار دم، ما إن يراه، حتى يضعف، ويستسلم لأسئلة الرجل الذي دله على الكنز، ومن خلال إجابته يكشف

ماضيه، فقد كان فلاحا فقيرا، أحب فتاة، ولكن أحد الجند اغتصبها وقتلها، فتطوع في جيش تيمورلنك، وتعلم القسوة، حتى إذا اهتدى إلى الجندي، أغمد خنجره في خاصرته وشرب من دمه، ثم مضى في جيش تيمورلنك يغزو المدن، ويفتك بأهلها، حتى بلغ دمشق، ولما دخلها طارد الأبرياء من الشيوخ والنساء والأطفال، وفي داخل المسجد الأموي رأى صبية حسناء تشبه حبيبته، فهمم بها، ولكنها تمنعت عليه، فحمل حجرا، وحطم به رأسها.

وفي أثناء سرد «ميران» لسيرته، كان «تاميش» قائد جيش الغزو يستمع، والدهشة قد امتلكته، ولما أنهى «ميران» حديثه، وتبين لتاميش الحق، استل خنجره، وأغمده في خاصرة «ميران»، فخرّ صريعا.

ثم يؤكد «تاميش» حبه للمدينة، كما يؤكد أنها جعلته يعي ذاته، ويعرف معنى حياته، ثم يعترف بأنه ما أقدم على قتل «ميران» إلا لينفصل بذاته عن ماضيه الحافل بالقتل، وليقطع ماكان فيه، وليخلص روحه من آثامها، ثم يأمر جنده بالطواف في شوارع المدينة، وترميم ماهدّموه فيها، ثم يأمرهم بالخروج منها، ويبقى هو مع بعض الرجال، وفيهم ابنة زعيم المدينة، ليحدثهم عن حياته، وليلومهم على عدم دفاعهم عن مدينتهم، وليؤكد ثانية حبه لها، وعزمه على البقاء فيها، مواطن.

إن المسرحية تعبر عن ثقة بإمكان انتصار الحق من غير لجوء إلى القوة، لأنه يحمل في داخله مقومات انتصاره، فهو أصل وجوهر، كما تعبر عن ثقة بإمكان هزيمة الباطل، لأنه يحمل في داخله شروط هزيمته، فهو عرض، ولا بد لكل عرض من زوال.

وواضح بعد ذلك أن المسرحية تقدم نظرة لاحقد فيها على الشخصيات الأجنبية ولا بغض ولا عدا، بل إن فيها الشفقة والعطف، وتغني الصلاح والعودة إلى الحق والخير. والمسرحية لاتجعل الشخصيات الوطنية تدخل في صراع مع الشخصيات الأجنبية، على الرغم من أن هذه الأخيرة شخصيات غازية، إن شعب مدينة جالوق لا يصادم جيش الغزو الذي يقوده تاميش بل يفتح له أبواب المدينة ويعيش معه في سلام ولا يحمل سيفا ولا رمحا ولا عصا حتى إن تاميش نفسه لينكر ذلك على الشعب ويلومه ويتمنى لو أنه ووجه بشيء من العنف.

إن تلك النظرة التي تكره الصدام بين الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية تؤكد النزوع المثالي الأخلاقي الذي يرفض استخدام القوة، ويثق بإمكان انتصار الحق بنفسه لما يملك في داخله من موجبات نصره، وهي نظرة تنم عن روح تؤمن بالمثل والأخلاق والمبادئ وتكر القوة المادية.

ويبدو غريباً في الواقع وجود مثل هذه النظرة المثالية في الفكر العربي المعاصر على الرغم مما عاناه من نكبة عام ١٩٤٨ والعدوان الثلاثي على بورسعيد عام ١٩٥٦، وإذا ما دلت هذه النظرة على شيء فلأنما تدل على روح الحضارة العربية التي تؤمن بالمثل والأخلاق، بل تقدسها.

٢ - الرؤية العاطفية :

وتشبه الرؤية السابقة رؤية جديدة، ولكنها تختلف عنها بعض الاختلاف، وهي الرؤية العاطفية، وتقوم على التصنيف القطعي أيضاً للشخصيات بين خيرة وشريرة، ولكنها ترى بعد ذلك أن العاطفة هي الدافع وراء معظم الأفعال، وتعتمد لتأكيد ذلك وتوضيحه إلى بعض المعطيات النفسية في قدر كبير من العفوية والتبسيط.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية «دار ابن لقمان» (حوالي ١٩٦١) لمؤلفها على أحمد

باكثير (مصر)^(٣)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وتصور المسرحية قدوم الحملة الصليبية السابعة إلى مصر سنة ١٢٤٩م بقيادة ملك فرنسا (لويس التاسع) في وقت كان فيه الملك الصالح نجم الدين أيوب على فراش الموت، وقد تولت زوجته «شجرة الدر» الأمور من بعده، فأحسنّت إدارتها، على الرغم من اختلاف أمراء المماليك ونزاع بعضهم مع بعض، وتمكنت من تحقيق النصر على الملك لويس وتم لها أسره سنة ١٢٥٠م فأحسنّت معاملته وقبلت منه نصف المبلغ الذي كان متفقاً عليه لافتدائه، إذ لم يتمكن من جمعه كله، وقد نخلّى عنه فرسانه ورجاله.

ويظهر الملك (لويس التاسع) متحمساً لغزو مصر، ويبدو ضعيف النفس، غضوباً، سريع الانفعال، فهو متدين، شديد التدين، مخلص للكنيسة، وهو يبدى غيرة شديدة على زوجته (مرجريت) وما يفتأ يتهمها بخيانتها، بسبب توددها إلى الشاعر

(جان دي بوا) حتى ليزج به في إحدى المعارك، فيقتل، فهو يخشى أن تكرر ماكانت قد فعلته أمه من قبل، في اتخاذها أحد الشعراء خدينا لها، ولا يبرأ من ذلك حتى نهاية المسرحية، وبعد أن تستنفذ غيرته كل أبعادها، إذ تضع زوجته مولودا تدعوه (جان)، فيثور ويتهمها بخيانتها فتقسم مؤكدة براءتها، وتؤكد أنها سمته باسم القديس (جان المعمدان) فيصدقها ويقطع عن اتهامها، وهو مايفتا يصف المسلمين بالكفار، ويعلن عن عزمه دائما على غزوهم، ولكنه يعجب أخيرا بتسامحهم وعفوهم، ويدرك خطأه، ولاسيما بعد وقوعه في الأسر، وتوقيعه اتفاقا مع (شجرة الدر) على دفع فدية والانسحاب من مصر، ورفض الحامية الباقية في (دمياط) التوقيع على الاتفاق، ورفضها أيضا التبرع بالمبلغ المطلوب، لافتدائه، وإعلانها الانفضاض عنه.

وتبدو (مرجريت) معجبة بالمسلمين، متفهمة حقيقة دينهم، وهي تنكر نعتهم بالكفار، وتبدي إعجابها بتسامحهم، كما تبدي إعجابها بالأسير (أحمد) وتوليه الثقة، وتطمئن إليه، حتى إنها لتسافر بصحبته إلى (دمياط) لتقنع الحامية بتوقيع الاتفاق الذي عقده زوجها مع (شجرة الدر) ولتجمع المال فدية لزوجها، وتبدو ذكية حسيطة، إذ تواجه دائما غضب زوجها بشجاعة متزنة، وذكاء هادئ، كما ترد عليه اتهامه لها بالخيانة.

ويبدو جند الحملة مندفعين إلى الغزو بدوافع قوامها الرغبة في السلب والنهب والارتزاق وليس نصرة دين، أو قوم، أو أمة، ولذلك تنفض الحامية الباقية في (دمياط) عن الملك، ولا توقع الاتفاق الذي أبرمه مع (شجرة الدر) وترفض التبرع بالمبلغ المطلوب لافتدائه، بل إنها تخطط لاغتياله.

وتبدو قوى الغزو جاهلة بقوى المقاومة، فهي تصممها بالكفر، وتسخر من أفكارها ومبادئها ومعتقداتها، وتحمل قدرا غير قليل من الغرور والاعتداد بالنفس والثقة بالقوة إلى درجة التصديق لكل مايزعمه الأسير، والانصياع لاقتراحاته، واللجوء إليه لاستشارته في بعض المواقف الخطيرة، مما يدل على ضعف في التفكير والتخطيط، ولكن هذه القوى ماتلبث أخيرا أن تكتشف ماتحملة قوى المقاومة من مبادئ وأفكار وقيم سامية نبيلة فيها العفو والتسامح والعطف.

وواضح أن المسرحية تحمل نظرة إلى الشخصيات الأجنبية تقوم على تفسير الأمور والأفعال بالعاطفة، وترى إمكان تحولها عن مواقفها بالعواطف أيضا، وهي لا تحمل هذه النظرة إلى الشخصيات الأجنبية، فحسب، بل تحملها أيضا إلى الشخصيات الوطنية.

ولعل في ذلك كله ما يؤكد أن المسرحية تنظر إلى الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية سواء بسواء، فترى فيهم جميعا بشراً، ينساقون وراء عواطفهم، يفضلون تارة، ويهتدون أخرى، وقد يختصمون ويتحاربون، ولكن إذا ما اتصل بعضهم ببعض، وحصلت بينهم المودة، انتفى عنهم البغض والعداء، فيتساحون عندئذ ويتصافون.

وهكذا تلغي هذه النظرة الفوارق بين الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية وتبدل بمعنى الغزو معنى اللقاء، وتؤكد بعد ذلك أن الإنسان هو القيمة العليا، ولا شرق ولا غرب، وأن العاطفة هي خير سبيل إلى تحقيق الخلاص، حين تقود إلى المحبة والثقة والوفاء.

ومثل هذه النظرة لا تخلو من شاعرية رقيقة، وهي تعبر عن ثقة بالإنسان، وتفاؤل بإمكان وصوله إلى المحبة، ولو من خلال المعاناة القاسية، إذ تبقى المحبة هي الهدف الأول والأخير.

٣ - الرؤية الواقعية :

وتختلف عن الرؤيتين السابقتين اختلافاً كلياً رؤية أخرى جديدة، وهي الرؤية الواقعية، وتقوم على إدراك الأسباب الحقيقية الفاعلة في الواقع، وهي ترجع في معظمها إلى أنظمة الحكم الاستبدادية، التي لا تمثل شعبها، فتستعبده، وتسخره في خدمة مصالحها، بل إنها تسعى إلى استعباد شعوب أخرى، وإذلالها، وتسخيرها في خدمة مصالحها أيضاً.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية: «ديان بيان فو» (حوالي ١٩٥٥) لمؤلفها صلاح دهنى، (سورية)^(٧)

وتستوحي المسرحية حرب فرنسا في الهند الصينية منتصف هذا القرن، وتعتمد خاصة على دفاعها عن أهم موقع لها في فيتنام وهو: (ديان بيان فو) الذي فقدت بسقوطه في أيار ١٩٥٤ آخر مستعمرة لها في الهند الصينية، وكانت قد دافعت عن هذا الموقع بعناد محاولة الصمود في وجه قوات الفيت منه الوطنية.

وهي تعرض قصة ذات شقين، أحدهما يصور ثلاثة جنود، ألمانيين ومراكشي التقوا في حجرة داخل برج في (ديان بيان فو)، وكان (الألمانيان) قد انضموا إلى (الفرقة الأجنبية) في ظروف خاصة بهما، على حين غرر بالمراكشي، فأدخل فيها، وهي فرقة تعمل في الهند الصينية، تجنّد الحكومة الفرنسية الرجال لها من مستعمراتها، وقد استيقظ وعيهم، حين أشرف حصنهم على السقوط، فأحس ثلاثتهم بانتهاك كرامتهم في هذه الحرب التي يخوضونها مكرهين، وارتأوا في نوبة من التوتر الاستسلام لأسر قوات الفيت منه، إنقاذاً لحياتهم، وأملا في الخلاص، ولكن حين كان عليهم أن ينفذوا ما ارتأوا سقطت عليهم القذائف، ودعوا إلى السلاح. والشق الثاني من القصة يصور ضابطين فرنسيين يعملان في الموقع نفسه، استيقظ حسهما، حين شعرا باقتراب النهاية فأدركا أنها يخونان ذاتهما والبشرية، في هذه الحرب التي لا يعرفان لها مسوغاً ويشعران فيها أنها لا ينفذان سوى إرادة فئة من المتسلطين، فيقرر أحدهما رفض ماري عليه من طاعة الأوامر والعودة إلى ذاته لتربيتها ثانية، ومايلبث كلاهما أن يستجيباً لنداء القتال فيحمل كل منهما سلاحه ويخرج.

ومن خلال هذا العالم الذي يتفجر فيه وعي الرجال، فيدركون شناعة الحرب، ويمضون في البحث عن مخرج، ثم يخفقون في تحقيق ما ارتأوه، تسعى المسرحية إلى إدانة الحرب العدوانية التي تشنها دولة معتدية، على شعب آمن، متبعة أساليب غير شريفة يهان فيها الإنسان وتنتهك كرامته، إذ يجند مكرها ليحارب لغير ماقضية من أجل أن يقتل أو يقتل فحسب، منفذا إرادة فئة متحكمة تحقق مصلحتها من خلاله تمثل سلطة الدولة المعتدية.

كما تؤكد أن شعوب العالم لا تحمل فيما بينها الحقد والبغض، ولا تريد فيما بينها الاستغلال والسيطرة والاستعمار، إنها جميعاً تنكر ذلك وترفضه، وتريد الحق والخير

والسلام، ولكن من بأيديهم السلطة، وتصريف الأمور، في أنظمة الحكم الاستعماري هم الذين يريدون مالا تريده الشعوب، وهم الذين يورثون البغض والشر والعدوان، حتى في شعوبهم بالذات إذ يحملونها على حرب لارغبة لها فيها ولا إرادة، لتحقيق مصلحتهم وضمان استمرار سيطرتهم.

وهكذا يجمع الوعي بين الشخصيات فإذا هي جميعاً واحدة، سواء أكانت فرنسية أم عربية، فهي جميعاً شخصيات أجنبية، في تلك الأجيال، فرض عليها أن تقتل فيه، وأن تقتل أيضاً. ومثل ذلك الوعي هو ما يحتاج إليه البشرية، كما تريد المسرحية أن تقول، وكم كان حرياً بمثل ذلك الوعي أن يوحد تلك الشخصيات، وأن يقودها جميعاً إلى فعل ثوري، ولكن ظروف الحرب التي زجت فيها كانت أقوى من وعيها، وفي هذا إدانة أخرى للحرب العدوانية.

والنظرة التي تحملها المسرحية إلى الشخصيات الأجنبية نظرة واقعية، لاتدين الشخصيات الأجنبية، على الرغم من أنها تخوض حرباً عدوانية، ضد شعب آمن، لأنها نظرة تدرك عدم مسؤولية تلك الشخصيات عن مثل هذه الحرب، بل إنها تبرئ تلك الشخصيات وتعدّها شهيدة الحكومات المستبدة التي قادتها كارهة إلى الحرب، وتؤكد براءتها بما تحمله من وعي صحيح ونية سليمة.

٤ - الرؤية الإنسانية :

وثمة رؤية رابعة هي الرؤية الإنسانية ويمكن القول إنها تجمع معظم ملامح الرؤى الثلاث السابقة، وهي تنطلق بعد ذلك من الكلي المطلق في فهم أشكال الظلم والعدل، والحق والباطل، والخير والشر، ولكنها لاتغفل براءة الشعوب ونقاءها، وظلم الأنظمة المستبدة وضلالها، وتضيف إلى ذلك غرور الأفراد وطيشهم، ولاتنسى الحاجة إلى الوعي.

وتمثل تلك الرؤية مسرحية «سليمان الحلبي» (١٩٦٥) لمؤلفها ألفريد فرج (مصر)^(١٠).

والمسرحية تصور الجنرال «كليبر» قائد قوى الغزو الفرنسي لمصر وما ألحقه بالشعب من عسف وقهر وظلم، ويلاحظ الشاب (سليمان الحلبي) القادم من حلب

إلى القاهرة للدراسة في الأزهر مالخق الشعب من حيف وماحل بمدينة العلم من دمار، فيحس بالألم، ويفكر ثم يدرك أن ميزان العدل قد اختل ويرى أنه لابد من تقويمه، ويندب نفسه للمهمة يتحملها وحده، وبعد طول تفكير وتأمل، يقرر قتل قائد قوى الغزو، ويقدم على الفعل، في هدوء المفكر المتزن، الواثق من عدالة قراره.

وفي المسرحية يظهر الجنرال كليبر مثلاً للحاكم الأجنبي المستبد بالشعب البريء، الذي يسعى إلى السيطرة عليه سيطرة مطلقة، واستنفاد خيراته وقواه، وإذلاله، وإرهاقه، ونزع الكرامة من نفسه.

وفي احتفال يقيمه كليبر في قصره بالقاهرة، بعد إخماده ثورة الأزهر، يقف أمام كبار ضباطه، ليعلن أنه فرض على الشعب دفع غرامة كبيرة، وحين يسأله أحد الضباط «هل في إمكان الشعب دفع مثل تلك الغرامة»، يجيبه كليبر في صلف المستبد، فيقول: «لا أريده أن يدفع، أريده أن يركع، سيضرب ويهان ويمرغ في التراب، ولن يفي بالغرامة أبداً، سبيح كل ما يملك - هذا إن وجد مشترياً - حتى لا تبقى له إلا زوجته. فليطرحها في مزاد بين جنودي، ولن يفي بالغرامة أبداً، وبعدئذ نشترى أنقاض بيته بالثمن الذي نراه، لنستفيع بحجارته في بناء وترميم القلاع، سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس، ولن يفي بالغرامة أبداً، فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان: كليبر، أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة فرنكات، ولن يفي بالغرامة أبداً» ص ٢٨.

ثم يؤكد عزمه على إركاع الشعب، وقهره، بانتزاع كرامته، وإذلاله، فيقول: «الإذلال هو نزع السلاح الحقيقي، لقد جربنا نزع الغدارات والسيوف من المصريين مرة، فكان الواحد منهم يفطر إفطاراً جيداً في الصباح، يملأ بطنه ويقبل عياله ثم ينزل في السكك يحدج جنودنا بعين قوية متحدية، لن يفطر، أو تواتيه الجرأة لينظر في عيون عياله الجلياع، سيطأىء الرأس في السكك وهو مفلس، يمتنه جنودنا بقسوة أمام خدمه، ينزعون كبرياءه من قلبه، شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد: أبقى عدوك تحت قدميك تأمنه» ص ٣٤.

وبعد ذلك كله يظهر الجنرال كليبر أمام الجوقة ليعلن في زهو واعتداد أنه وريث

الثورة الفرنسية وحامل أفكارها ومبادئها، ولا يتردد في سؤال الجوقة وإن كان في العالم من يغلب الأذكي والأقوى والأرقى.؟

إن الجنرال كليبر لا يمثل القوة العسكرية المستعمرة، بما تحمل من ظلم، فحسب، وإنما يمثل أيضا القوة الغاشمة التي تنتهك حرمة الإنسان، وتسعى إلى إذلاله، وسلب روحه وقهرها.

وفي المسرحية يظهر المهندس «جابلان»، وهو صديق «كليبر»، ولكنه لا يوافق على أعماله، إذ ينكر عليه بطشه بالشعب، وفرضه الغرامة، فيرد عليه، ثم ينقله إلى السويس.

وعندما يعيده إليه ثانية يتوقع تراجعها عن معارضته، ولكن «جابلان» يبدو أشد معارضة، إذ يذكره بمبادئ الثورة الفرنسية، ويلومه على تهريب الذهب إلى فرنسا. ولكن المهندس «جابلان» لا يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، عل الرغم من وعيه ضلال «كليبر» إذ يظل صديقا وفيًا له، لا يفارقه، ولذلك تبدو الجراح التي تنزلها به سكين سليمان الحلبي جزاء وفاقا لعدم تجاوزه الوعي إلى الفعل، وعدم انتقاله من إنكار مواقف كليبر إلى التخلي عنه، فقد كان بصحبته ساعة هاجمه سليمان الحلبي، بل حاول الدفاع عنه وكان بعد ذلك وهو المثقف الواعي الشاهد الوحيد على كلمة كليبر لسليمان الحلبي، التي قالها له بعد أن طعنه: «لقد أجبتني»، وكان من الحري به وهو المثقف الواعي أن يدرك معنى كلمة كليبر وأن يذيعها في الناس، ولكنه لم يفعل، لأنه استجاب إلى طلب «مينو» بكتمان الأمر، وإنما لأنه مثقف واع، ولا يستطيع الانتقال من مرحلة الوعي إلى مرحلة الفعل، كما انتقل سليمان الحلبي.

ويظهر الجند الفرنسيون غارقين في الخمرة، باحثين عن المتع الرخيصة، مستجيبين إلى أوامر قيادتهم، التي لا تريد لهم الوعي، ولا إدراك حقيقة ما يقدمون عليه، وهي التي تساعدهم على الاستغراق في الملذات، وأعظم ماتخشا تلك القيادة المنشورات التي يوزعها الثوار بالفرنسية وفيها يحرضون الجند على قيادتهم.

كما تظهر زوجات الضباط المشغولات بالاحتفالات التي يقيمها كليبر واللواتي يؤخذن ببلاغته وفصاحته وقدرته على إفحام مناقشيه وإن كن لا يعين شيئا من فحوى

خطبته، ولا همّ لهم سوى الثروة والحديث عن الأزياء.

إن المسرحية تدين قوى الظلم والبغي، وتكشف عدوانيتها، وتؤكد أن قضية الحرية واحدة في كل مكان، ولا يجوز أن يزعم أحد أنه يحقق الحرية في وطنه ويثور لأجلها في الوقت الذي ينسخها في مكان آخر ويمارس بدلا منها الظلم والقهر والاستعباد.

إن الشخصيات الأجنبية التي تقدمها المسرحية شخصيات معادية وهي ليست معادية للشعب العربي في مصر، فحسب، وإنما هي معادية للمثل الإنسانية، وللبادئ السامية، على الرغم من أنها تتحلل لنفسها هذه المبادئ وتلك المثل، وتزعم أنها الحامية لها، والمسؤولة عنها.

والمسرحية ترى تلك الشخصيات من منطلق إنساني، شامل، عام، وتدينها من هذا المنطلق، ولا تراها من خلال مثال أو عاطفة، ولا تزعم أنه من الممكن العيش معها من خلال اصطناع الصلح أو المسالمة، بل تؤكد امتناع ذلك، لأنه مناف لمنطق الواقع والتاريخ، ومتناقض مع طبيعة تلك القوى المعادية للقيم الإنسانية، وهي تدرك أن المصالحة معها ليست تعبيرا عن ذلّ وخضوع فحسب، وإنما هي تعبير عن خرق لقيم العدل والحق والخير، ومشاركة معها في ممارسة الظلم واصطناع الباطل والإفساد في الأرض.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

والمسرحية توضح ذلك من خلال شخصية «حدّاية» الذي يقطع الطريق على المصريين ليسلبهم أموالهم، ويدل عليه الفرنسيين سليمان الحلبي لكي يقاصّوه، ولكنهم يتخذونه مواليا، ويراه سليمان بعد مدة يجبي الأموال من المصريين لصالح الفرنسيين، وهو يسومهم سوء العذاب، فيدرك عندئذ أن الفرنسيين مثله في السرقة وتجاوز الحق وأنه لذلك لا يمكنهم إقامة العدل، كما يدرك أن «حدّاية» مثلهم، وإن كان يعيش على أرض مصر، فهو معاد للحق والخير والعدل والحرية.

ولذلك كان (سليمان الحلبي) في اغتياله (كليب) مدفوعا باعتقاد راسخ بأن ما يقدم عليه حق وواجب مشروع، لتأكيد العدل، وهذا الاعتقاد لم يترسخ لديه إلا بعد معاناة مباشرة، وتفكير عقلي، فقد رأى مالحق الشعب من ذلّ وعسف وقهر، فتألم

وانفعل وتأمل في ذلك، وفكر، وهو ينتمى إلى الإنسانية كلها بسعيه إلى نفي الغزو والظلم والعدوان، وتأكيد الحق والعدل والسلام.

٥ - الرؤية الاستقلالية :

وثمة رؤية أخيرة، يمكن تسميتها الرؤية الاستقلالية، وتقوم على أساس من الاحترام والتقدير للشخصيات الأجنبية، والتعاون معها في ميادين الكفاح والبناء، بسبب من الالتقاء في هدف التحرر والتقدم، وإدراك حق الشعوب في العيش الحر الكريم، ولكن ذلك كله لا يقود إلى شيء من الخضوع أو التبعية، وإنما يظل قائما على أساس من الاستقلال، ولا يعفي ألبتة من الانتقاد أو الاختلاف.

ولقد ظهرت هذه الرؤية في عدد من المسرحيات السابقة، ولاسيما التي تم درس نماذج الشخصيات الأجنبية فيها، في القسم الأول من البحث.

لقد ظهرت هذه الرؤية في موقف الثوار والجوقة من «مرغيت» في مسرحية «الجثة المطوقة»، إذ يقدر لها انضمامها إلى الثورة الجزائرية، ولكن ذلك لا يعفي من التعبير عن التألم لتأخرها في هذا الانضمام، كما ظهرت هذه الرؤية في موقف «رفاعة الطهطاوي» من المدام مادلين، عندما حدثته عن الحرية، فأكد لها أن مفهوم الحرية عنصر أساسي في دينه وتراثه، ولكنه معطل في واقع بلاده إلا من معناه، ثم ظهرت هذه الرؤية أخيرا في أجلى صورها في موقف المهندس العربي «شوكت» من المهندس السوفييتي «إيفانوف»، في مسرحية «النفق».

والمسرحية تؤكد أن العربي يحب وطنه، ويغار عليه، وأنه قد يحذر الأجنبي، لأنه طوال تاريخه المليء بالغزو الخارجي والاستعمار، كان يرى الأجنبي في شكل غاز محتل دخيل، ولكنه مع ذلك لا يبغض الأجنبي وهو على استعداد للاشتراك معه في العمل، بل الإعجاب به، وتقديره، إذا عرف أنه مثله، عانى ما عانى من أجل الحرية والعدالة والحق، وأنه يسعى إلى الدفاع عن هذه المثل وحماتها، وإذا عرف أيضا أنه مثله، يسعى من أجل البناء والإعمار، وهو إذا ما عمل معه، من أجل ذلك كله، فإنما يعمل على أساس من المساواة، والاحترام، والتقدير المتبادل، وليس على أساس من التبعية أو الخضوع.

وبعد، فتلك هي أشكال رؤية الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، ويمكن القول أن أشكال الرؤية كانت ذات اتجاهين اثنين، الأول اتجاه مثالي، ضم الرؤية الأولى والثانية، والثاني اتجاه موضوعي ضم الرؤية الثالثة والرابعة والخامسة. وفي الاتجاه الأول ظهرت النظرة المثالية والعاطفية، وهي نظرة بريئة ساذجة، ترى في الإمكان انتصار الحق بنفسه ومن غير قوة، كما ترى في الإمكان العودة إلى الحق، من خلال العاطفة، وهو اتجاه نظري، لاتدعمه حقائق التاريخ، ولا تؤكد، كما أنه اتجاه أخلاقي، يرى في الأخلاق الفردية دافعا لكل الأفعال والمواقف، ولا يتنبه إلى قيمة المصلحة المادية، وطبيعة الأنظمة الاستعمارية التي تقود الشعوب إلى تحقيق مصلحة فئة مستبدة.

وفي الاتجاه الثاني ظهرت النظرة الموضوعية، والرؤية الشاملة، إذ تم الإدراك الصحيح لحقيقة الدوافع الكامنة وراء الأفعال، وهو اتجاه كشف جرائم الأنظمة الاستعمارية المستبدة التي تلحق الأذى بشعوبها وبشعوب أخرى بريئة مسالمة، وتقودها جميعا إلى حروب عدوانية يهان فيها الإنسان ويذل، كما كشف الاتجاه نفسه عن مفهوم للعدالة والحرية والحق واسع شامل، تم فيه تأكيد أن هذه القيم واحدة في كل مكان، ولا يمكن تحقيقها في مكان وخرقها في مكان آخر، كما تم تأكيد أن الوطنية لاتعني العيش في الوطن، وإنما تحقيق قيم الحق والعدل والخير واحترام إنسانية الإنسان في الوطن، وخارجه، وفي كل مكان، وانطلاقا من هاتين الرؤيتين، ظهرت رؤية أخيرة، تقوم على التقدير للشخصيات الأجنبية، والتعاون معها، ولكن في استقلال تام، لايعفي مطلقا من الانتقاد، أو الاختلاف لتأكيد روح التعاون، والعمل من أجل تحقيق البناء والتقدم لشعوب العالم كله.

القسم الثالث النتائج العامة

يلاحظ في المسرحيات التي ظهرت فيها شخصيات أجنبية غلبة اعتمادها على التاريخ، تتخذ منه مصدرا لها، وهي لاتفعل ذلك لكي تقدم معرفة تاريخية، وإنما لكي

تعبّر من خلال التاريخ عن قضايا معاصرة، فالتاريخ فيها وسيلة وليس غاية، ولذلك فهي لا توثقه، ولا تمحص في حقوقه ولا تدقق فيها، على الأغلب، وإنما تخضعها لغايتها، وتتصرف فيها وفق ما يناسب الموضوع الذي تريد التعبير عنه.

ولذلك يبدو أنه لا ضرورة لمقابلة صورة الشخصيات الأجنبية في المسرحيات بصورتها في التاريخ، ورؤية ما أضافت المسرحيات أو غيرت، لأن غايتها لم تكن التاريخ، وإنما كانت الواقع، وفي حالات كثيرة كان التاريخ متخيلاً، أو مستوحى، مع قدر كبير من الإضافة والتغيير.

كما يلاحظ أن معظم المسرحيات التي قدمت شخصيات أجنبية - وهي تتخذ من التاريخ مصدراً لها - كانت تنتمي على الأغلب لحالات الغزو الخارجي لتستفيد مما فيه من صراع مباشر وجاهز بين طرفين في صنع الحبكة، ومما لاشك فيه أن اختيار حالات الغزو الخارجي هو الذي ساعد على ظهور الشخصيات الأجنبية بكثرة نظراً لما يتضمنه الغزو نفسه في حقيقته التاريخية من شخصيات أجنبية، واختيار مراحل الغزو يدل على معاناة الشعب العربي من الغزو الخارجي في واقعه الراهن، وهو أمر لا يحتاج إلى برهان، والعدو الصهيوني يحتل قلب الوطن العربي: فلسطين.

ومن الممكن أن يلاحظ بعد ذلك أن معظم المسرحيات السابقة كانت قد ظهرت بين عامي ١٩٦١ - ١٩٦٧ أي قبل نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، ولعل في هذا ما يدل على إحساس الكتاب العرب بخطر العدو الصهيوني، وإدراكهم تهديده للشعب العربي.

ومعظم المسرحيات التي صورت شخصيات أجنبية كانت تعالج قضايا سياسية في المقام الأول، وفي مقدمتها قضية التحرر الوطني، وهي على الأغلب مسرحيات مأساوية، وليس ثمة ملهاة واحدة، وإذا ما دل هذا على شيء، فإنما يدل على المعالجة الجادة للموضوع.

ومن الممكن أن يلاحظ أن المسرحيات لم تعالج قضايا اجتماعية، على الرغم من أن تأثر العرب بالواقع الاجتماعي في الغرب، كان كبيراً.

ويبدو أن المسرح تحلّى عن القضايا الاجتماعية، في الصلة مع الغرب، للرواية

كي تتولى معالجتها، في الوقت الذي عنى فيه بالقضايا السياسية.

ويمكن أن يفسر ذلك بما في القضايا السياسية، ولاسيما قضية التحرر، من صراع، بين قوى الغزو وقوى التحرر، والصراع أساس المسرحية، على حين تقوم معالجة القضايا الاجتماعية على التحليل، وهو أمر لا يناسبه المسرح، وإنما تناسبه الرواية.

وفي الحالات كلها فإن الشخصيات الأجنبية لم تُقدم معادية لأنها كانت أجنبية، وإنما قدمت كذلك لأنها كانت تشترك فعلا في الغزو، أي إن العداة لم يكن بسبب كونها غير وطنية أو غربية أو أوربية وإنما لأنها كانت ترتكب فعلا معاديا لقيم الحق والخير والعدل. وإذا ما دل هذا على شيء فإنما يدل على أن مقولة «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا» مقولة مرفوضة في الفكر العربي المعاصر، الذي يظهر من خلال المسرحيات أنه فكر لا يقيم العداة تجاه الآخرين إلا على أساس من خرقهم للمثل والمبادئ، وليس على أساس من التعصب للأرض أو الوطن أو الدين.

وهو بعد ذلك كله فكر موضوعي، يدرك أن في قوى الغزو أفراداً يعرفون الحق والخير والعدل وأنه بالإمكان أن يعودوا إلى هذه القيم الأصيلة، إذا أتيح لهم إمكان العودة، وأن المسؤول عن تشويه أولئك الأفراد هو الأنظمة الاستعمارية المستبدة التي تسلب الفرد روحه وتذل كبريائه.

وعلى الرغم من مراة المعاناة مع الاستعمار، فإن الفكر العربي ليس فكراً انعزالياً أو منغلِقاً أو محدوداً، وإنما هو فكراً واع، قادر على الاتصال والتعاون، ولكن في استقلال. وهو إذ يتعاون، فإنما يتعاون مع الأصدقاء انطلاقاً من وحدة الهدف، وهو التحرر والتقدم، وعلى أساس من الاحترام والتقدير المتبادلين.

ونتيجة لذلك كله، فإن الفكر العربي يؤمن بحرية الشعوب، كما يؤمن بوحدة القيم الإنسانية، ويدعو إلى تحقيق الخير والحق والعدل والحريّة في كل مكان، لأنه يؤمن أنه لا يمكن تحقيق شيء من هذه القيم في مكان وخرقها في مكان آخر، كما يؤمن أنه لا يمكن تحقيق شيء من ذلك إلا بالكفاح العادل.

خاتمة

تلك هي صورة الأجنبي في المسرحيات العربية المعاصرة، وهي صورة تدل على وعي العربي، وسلامة حسه، وصواب إدراكه، ولا تحمل شيئاً من البغض أو الكراهية أو العداء للأجنبي، حتى لو كان غازياً، وهي صورة لا تحمل شيئاً من سوء الفهم، المقصود أو غير المقصود، بل تحمل على العكس من ذلك قدراً كبيراً من حسن الفهم، والتفأول، وحسن النية أيضاً.

وهي صورة يمكن الزعم أن العربي كونها بالانطلاق من قيمه ومثله ومبادئه، وبالانطلاق من ثقته بنفسه، وأمله في المستقبل، لشعبه، ولشعوب العالم، وليست بالصورة التي كونها الأجنبي، إلا قليلاً.

ترى كيف هي صورة العربي في الأدب الغربي؟ أو بشكل أدق: ما أشكال رؤية الغرب للعرب؟ وما الصورة التي كونها الغربي عن العربي؟

الحواشي

(١) الفيتوري، محمد، سولارا، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.

ومن المسرحيات التي عالجت قضية السود:

مسعد، رؤوف، لومومبا - النفق، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

(٢) ياسين، كاتب، اللجنة المطوقة، والأجداد يزدادون ضراوة، تر. ملكة أبيض

العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٩، (نشرت أول مرة بالفرنسية عام ١٩٥٥).

ومن المسرحيات التي صورت غزو الفرنسيين للجزائر:

الحلاج، مصطفى، «الغضب»، مجلة الآداب، بيروت، العددان ١٠ - ١١، تشرين الأول - تشرين الثاني، ١٩٥٩.

(٣) الحلاج، مصطفى، «أيها الاسرائيلي حان وقت الاستسلام» مجلة المعرفة، دمشق، العدد ١٤٤، شباط، ١٩٧٤.

ومن المسرحيات التي ظهرت فيها شخصيات من الكيان الصهيوني: إدريس ، سهيل ، زهرة من دم ، دارالكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
باكثير ، علي أحمد ، التوراة الضائعة ، الدار السعودية للنشر ، جدة ، ١٩٦٩ .
فرج ، الفريد ، «النار والزيتون» ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد ٦٩ ، يناير ، ١٩٧٠ .

عصمت ، رياض ، طائر الخرافة ، (مجموعة مسرحيات) المطبعة التعاونية ، دمشق ، ١٩٧٤ .

(٤) عاشور ، نعمان ، رفاعة الطهطاوي - أوبشير التقدم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤ م .

(٥) مسعد ، رؤوف ، لولومبا ، النفق ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٦) النص ، د. عمر ، حكاية الأيام الثلاثة ، دار الأمانة ، بيروت ، ١٩٦٨ .
ومن المسرحيات التي تحمل رؤية مثالية:

مردم بك ، عدنان ، غادة أفاميا ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٧ .

(٧) باكثير ، علي أحمد ، دار ابن لقمان مكتبة مصر - القاهرة ، لاتا (حوالي ١٩٦١) .

(٨) دهني ، صلاح ، ديان بيان فو ، دار اليقظة ، دمشق ، لاتا (حوالي ١٩٥٥)

ومن المسرحيات التي حملت رؤية واقعية ، وصورت غزواً خارجياً لبلد أجنبي :
الحلاج ، مصطفى ، احتفال ليلى خاص لدريسدن ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠ .

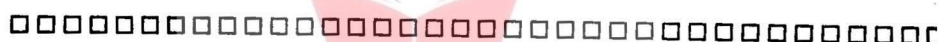
(٩) فرج ، ألفريد ، سليمان الحلبي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ط ثانية ، ١٩٦٩ ، (طبعت أول مرة عام ١٩٦٥) .

ومن المسرحيات التي صورت مرحلة حملة نابليون على مصر:

باكثير ، علي أحمد ، الدودة والثعبان ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، لاتا ، (حوالي ١٩٦٧) .



تأثير «مسرح الشمس» الفرنسي في «فرقة الحكواتي» البنانية و«المسرح الجديد» التونسي



بقلم: بول شاوول

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المسرح الجماعي العربي رغم بروز اعمال مهمة قدمت له في عدد من البلدان العربية إلا أنه لم يتحول الى ظاهرة متفشية او معممة، وإن تحول لقبه هنا وهناك الى شعارات مفرغة من مضامينها. فاذا كان المسرح اكثر لينة غربية معينة، في تجلياتها التاريخية الشتى ترسخ منذ عهد قريب في العالم العربي، فكيف بالمسرح الجماعي، الذي هو في عمقه نتاج - نقيض لمجمل البنية المسرحية التاريخية التقليدية وحركة احتجاج تطول فتختلف مستوياته الانتاجية والابداعية معاً، على انه اذا كان في تراثنا العربي ملامح مسرحية او بالاحرى مواد مسرحية اولية لمعت في كثير من النتاجات التراثية. فمن الطبيعي ان نجد، ربما في المادة غير المكتوبة قسماً للمسرح الجماعي، باعتباره رؤيا جماعية، تعبر عن لغة جماعية، وعن تاريخ جماعي، وبؤرة جماعية، ومكان

جماعي، كالتقوسيات الدينية المتعددة والتظاهرات الشعبية والثقافية في الاسواق وظاهرة الراوية «الحكواتي» الخ.. مما يجعل لهذا النوع خيوطاً وإن رقيقة في بعض المظاهر الاجتماعية والدينية وربما القبلية.. لكن اذا كان المسرح العربي، في اشكاله الراسخة، خضع اساساً لتطور المسرح الغربي المختلف، بمدارسه واتجاهاته ورموزه الاساسية، منذ الاغريق حتى آخر ما تلفظه الخشبات الغربية، فمن الطبيعي ايضا ان نبحت عن جذور هذا المسرح الجماعي المادة في انجازات المسرح الغربي ايضا كتنتاج خالص للتطور التاريخي الذي اصاب المسرح عمومًا، فمن دون ان نعدم الشروط والحاجات الذاتية التي لبثت هذه التأثيرات واستغلت عليها في مستويات التقليد والاقتراس والابداع، ونظن أنَّ الفرق الجماعية العربية، ما كانت لتقوم على الشكل الذي قامت عليه في بعض التجارب المهمة، لو لم تتخذ نموذجاً غربياً معيناً تعمقه في تلمسها لهذه التجارب، سواء من حيث المضمون او الدوافع او من حيث المنهج والنظرية والتطبيق.

إن ظاهرة الفرق المسرحية ليست جديدة في الغرب ولا عندنا، ويمكن ان نذكر فرقاً مهمة لعبت ادواراً مميزة في الحركة المسرحية سواء في مصر او في لبنان او سوريا او العراق او تونس ويمكن ان نذكر فرقاً غربية بارزة ستانسلافسكي كان عنده فرقته يديرها ويشكلها ويطورها باستمرار، جان لوي بارد كان له ايضا فرقته.. مسارح البولقار ومسارح القوالين عندنا.. كلها كانت فرقاً، تتميز بالثبات والاستمرار، لكنها لم تكن فرقاً جماعية، كانت فرق الممثل الاول، او الكاتب، او المخرج، او احيانا المنتج، وكل عنصر من هذه العناصر كان يعمل من ضمن رؤيا احادية مصدرها النص او الاخراج او الممثل احياناً.

الفرقة الجماعية، كما ظهرت في الستينات في اوروبا تختلف بتكاونها واهدافها عن الفرق المذكورة. هذه الفرق سواء كانت ثابتة ومستمرة او عارضة، تطرح اول ما تطرح عملاً مغايراً للمرجعيات الدرامية السائدة، بل وللمرجعيات السياسية والايديولوجية السائدة ايضاً. انها في جوهرها حركات احتجاج وتورد وثورة على الانماط المهيمنة، خصوصاً في علاقات الانتاج والسلطة القائمة كانها مجتمع هامشي مصغر له

تكاوينه المختلفة ونبراته المختلفة وردود فعله المختلفة وايدولوجيته المختلفة ضمن المجتمع الكبير السائد بعلاقاته ومنطقه. على انها رغم هذه الهامشية تقترح نفسها عضوية مجتمعية، واذا جاز القول تيمناً بمقولة غرامشي عن المثقف العضوية انها الفرقة العضوية التي تأسست لتغيرات داخل المجتمعات القائمة. ومن ناحية اخرى هي حركة احتجاج وتمرد وثورة على البنية المسرحية التي تسيطر بعلاقاتها ومفاهيمها. . هي ان هذا جزء من الثورة التي اصابته البنى المسرحية ابتداء من هذا القرن. . فبرشت الذي قدم ما قدم في عملية تطوير اللغة المسرحية، بدا وكأنه يشيخ في اوربا الستينات. وبيرنللو في لعبته الارتجالية والمسرح داخل المسرح بدا وكأنه استنفد وبيترقايس بمنحاه التسجيلي بدا ايضا وكأنه استهلك من هنا كانت الحاجة المزدوجة الى ايجاد علاقات مجتمعية جديدة من ناحية، وإلى البحث عن لغة مسرحية بديل، تكون تعبيراً عن الواقع التاريخي وتتجاوز الاشكال والتعابير المسرحية المعروفة، والمسرح الجماعي من هذه التعابير المغايرة، وقد قام بثورة شاملة على مجمل الواقع المسرحي الغربي، طال الى العلاقة بالجمهور وإلى الفضاء المسرحي وإلى النص وإلى الممثل، والمخرج والاكسسوارات، والمكان. . اذن الفرقة الجماعية كما قامت في الستينات في اوروبا، لها مواصفات معينة، تقنية وايدولوجية، تميزها في مدرسة ذات «قوانين» وذات منهج وطريقة عمل

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هذه الفرق الجماعية هي التي اثرت في تكوين بعض الفرق الاساسية عندنا، لدرجة التماثل كي لا اقول الاقتباس المباشر واكثر وكي نحدد مسار كلامنا، ستوقف عند ثلاث تجارب طليعية: الاولى «مسرح الشمس» في فرنسا وتديره المسرحية الكبيرة اريان منوشكين، وسنستعرض بعض ملامحه الاساسية، ثم نحاول اقامة مقارنة بينه وبين تجربتين رائدتين في المسرح العربي الاولى لفرقة المسرح الجديد في تونس والثانية لفرقة الحكواتي في لبنان، جاهدين الى استخلاص المشترك بين التجربتين العربيتين والتجربة الفرنسية من خلال النقاط التالية: (١) الدافع والهدف، (٢) مسألة النص، (٣) مسألة الفضاء المسرحي (٤) مسألة الممثل (٥) مسألة العلاقة بالجمهور. .



«مسرح الشمس» يعرف نفسه بأنه فرقة جماعية ليست اريان منوشكين سوى عضويه وتقول منوشكين: «نفضل ان يكون العرض الذي تحققه الفرقة هو ما تريده له الفرقة ان يكون، لا ما يمليه نظام الانتاج». (من مقابلة اجراها اميل كوفرمان وترجمها عبدالله عويشق ونشرت في «الحياة المسرحية» السورية العدد ٦ عام ١٩٧٨) وهذا يعني ان مضموناً سياسياً وراء هذا الرفض: علاقات الانتاج السائدة، المجتمع الاستهلاكي السائد .. الخ ..

١ - منهج العمل: منهج العمل الجماعي، فيقوم بخلق ربرتوار يزواج بين التجربة اليومية للمتفرج، مما يؤدي الى ربط عملها المسرحي بمحيط اجتماعي معين، تقطف منه المعلومات من كل نوع، ومن ثم تصاغ صياغة لا تخلو من الارتجال. تقول منوشكين: «نحن نسعى الى ابداع جماعي يبلور الابداع الفردي ولا يطمسه. كنا (أي الفرقة)، جيمعاً وجهاً لوجه. يحمل كل منا مشاكله الفردية في الابداع تتناقش فيها طويلاً، ومن ثم نلتمس الشكل المطلوب. ومن اجل هذه الغاية كان الممثلون يقومون بابحاث طويلة وجولات في الاحياء الشعبية، في المصانع، وفي المستشفيات يجمعون المادة المعينة لعملهم، بعد تحديد الموضوع. والجميع هنا يشاركون في العمل وفي «الابداع»، ومنوشكين «تعطي الفكرة للارتجال والممثلون يحققون العمل».

هذا المنهج اتبعه روجيه عساف وفرقة، اتباعاً حرفياً حيث كان يركز علاقته بمحيط اجتماعي معين، سواء في قرية او جماعة ويقوم اعضاء الفرقة بجمع المعلومات ودرس الوثائق، لتصبح مادة معينة للارتجال والصياغة وهو كما يقول دائماً «ليس اكثر من عضو عادي في الفرقة» تماماً كمنوشكين.

فرقة المسرح الجديد اتبعت المنهج ذاته وان اختلفت النتائج ففي مقابلة اجراها الناقد السوري نبيل الحفار مع فرقة المسرح الجديد ونشرت في الحياة المسرحية (العدد ١٣، عام ١٩٨٠)، يقول اعضاء الفرقة: «اردنا تحطيم الانماط التقليدية المهيمنة في ما يتعلق بالنص المسرحي ووسائل الانتاج وتوزيع المسؤوليات والادوار داخل الفرقة ..». ويضيفون «صحيح اننا مجموعة، لكننا قبل كل شيء افراد. لكل منا حساسيته وحياته الخاصة وظروفه ..» وعن المشاركة الجماعية «الجميع يشاركون في

صناعة العمل شكلاً ومضموناً مع التأكيد على دور الممثل لأنه هو الذي يقدم ويحمل العمل المسرحي»، ويضيفون «العرض المسرحي يجب ان يصبح جزءاً من الحياة اليومية للمتفرج، وليست عملاً خارقاً للمألوف وعن طريقة التعامل مع النص يقول اعضاء الفرقة نبحت عن مادة النص بانفسنا نلتقي في جلسات وناقش ونسجل حتى نصل الى الفكرة الشاملة . . تماماً كما تعمل وتفكر وتمارس فرقة «مسرح الشمس» .

وهنا لابد ان اشير بأن المنهج ذاته قد يؤدي الى نتائج مختلفة، وهذا ما لمسناه في بعض اعمال المسرح الجديد. مثل «التحقيق» و «غسالة النوار» كما ان المسرح الجديد اهميته في انه لا يتوقف عن مساءلة من مناهجه وادواته ، وهذا ما اتاح تجديداً في عمله وتطوراً ملموساً .

٢ - النص المسرحي : الفرقة تتولى كلها كتابة النص . هذه الممارسة الابداعية الجماعية تحدد انماطاً واشكالاً درامية جديدة اكثر ليونة وطواعية وحرية ، واقل تصنعاً ، فالأمر مع الكتابة الجماعية، بدأ يتجاوز خلق اثر نخبوي، ثقافي او ادبي، لم تعد الكتابة هدفها المجد، وانما مساعدة المتفرج في لحظة من لحظاته التاريخية، في قضية معينة من نضاله الاجتماعي والسياسي من هنا فإن البعض توصل الى رفض كلمة «المسرح» واستبدالها بالعرض او بالفرجة (حسب الترجمة العربية) واحل محل مسرح العقدة والمسرح الوصفي مسرحاً مفتوحاً ومتغيراً، مكوناً في اللوحات والاسكتشات المستقلة عن بعضها تقريباً (وهنا تأثير برشت) هذه المسرحية مفروضة بالشروط المادية للعرض، فاللعب في المصانع، وفي الساحات العامة وفي المناطق ذات المواصفات الاجتماعية المعينة، وفي القرى والاطراف تفترض اقتصاداً في الوسائل، وطواعية في التكيف وقدرة على الارتجال، وعلى تكثيف العرض، او تمديده ارتباطاً بموقف الجمهور . . او بتدخل السلطة فمسرح الشمس يوسع عملاً من الارتجال مرتكزاً على مواضيع او على مرجعيات تقنية او على خطوط أو اسلوبية تستعمل كمرتكزات : المهرجون، الشخصيات التقليدية للكوميديا دي لاري . . . والكتابة الجماعية هنا تهدف الى اظهار التاريخ من وجهة نظر الشعب . . والارتجال لا يستند فقط الى التذكرة والعضوية المطلقة يستعمل ايضا ذريعة للتفكير الجماعي ولقراءة الوثائق، وكل ما من شأنه تغذية الارتجال.

ولعل اهم ما يميز ظاهرة تجربة مسرح الشمس انها تزيل او تخفف هذا الانقطاع في المسرح التقليدي بين اختصاصيين فاعلين وبين متفرجين سلبيين . انها تلغي الكفاءات بنص الكاتب يقدم عادة كمادة للقراءة بذاتها . بينما نجد ان الانتاجات النصية الجماعية لا تتقدم الا لتستخدم للادوات المسرحية ليست لكيان مستقلة مغلقة على ذاتها نسيمها «آثاراً درامية» . من هنا رفض مسرح الشمس طبع مسرحية «العصر الذهبي» مع انه طبع مسرحيتين ١٧٨٩ ، و ١٧٩٣ كي «لا يجمد النص في حالة نهائية» .

فهناك اذن مفهوم جديد للنص ، الذي لم يعد اثرأ ، وانما صار «عملاً يتطور» ، مادة مفتوحة قابلة للتعديل والتغيير بالطبع ، هذا المنحى غير جديد تماماً ففي الكوميديا دي لارتي كان الممثلون يتصرفون بالمخططات بحرية مطلقة ، تكيفاً مع الامكانيات والظروف الاجتماعية والسياسية لمكان العرض وظروفه ، اذن ، نص متعدد ، قابل لتغيرات بلا حدود ، وغير منفصل عن العرض ، وغير قابل للطبع . . .

(اللانص ، او رفض النص المكتوب ، الجاهز ، النص الادبي ، والثقافي ، رفضه ايضاً روجيه عساف ، للأسباب التي رفضتها فرقة «مسرح الشمس» وبهذا رفض النص «الفردى» الذي يحمل بصمات فردية ، ليكتب وفرقة نصاً جماعياً يكون كل ممثل فيه حسب تعبير روجيه في لقاءات معنا ، مكتوبة وشفوية ، وفي لقاءات صحافية اخرى وكتابات متكررة ، يكون كل ممثل فيه مسؤولاً في الكتابة وعن ابتكار شخصيته او شخصياته يقول روجيه في حوار اجراه معه حاتم عقيل ونشر في «الحياة المسرحية» السورية (العدد ٢٦ - ٢٧ ، عام ١٩٨٦)

«السر هو في هذا الخيط بيننا وبين الناس الذين نعمل معهم عندما نسمع حكاية من شخص لا نسمعها بشكل ذهني فقط ، لكن في الوقت ذاته نسمعه بالعقل والشعور وبالعواطف وتعمل كل هذه العناصر سوية لأنها بيننا وبينه اكثر من حديث (. .) وهذا هو العنصر الاساسي للوصول الى صيغة فنية انطلاقاً من المواد ويبقى هناك . انه في كل مراحل العمل ، من تحديد الموضوع الى وضع السياق الى رسم المشاهد الى الكتابة والارتجال يكون كل هذا بالاتصال مع النص ونحن لا نضع تعميماً معيناً في صياغة النص وتشكيل المشاهد ، نحن ننقل عبر العرض روح الاشياء التي نعرفنا عليها ، في

المسرح الكلاسيكي صراع وتعذيب بين الممثل والنص، واداء الممثل مفتعل ومتضنع وخاضع للنص» والكتابة الجماعية جربها روجيه في محترف بيروت مع نضال الاشقر، لكنها كانت تتم حسب قوله، بوجود كاتب مسرحي محترف يصوغ نصاً مسبقاً. وعلى هذا فان الكتابة الجماعية عند روجيه، شأنها في «مسرح الشمس» كتابة غير جاهزة تتم بعد اختيار المادة والاتصال بالناس ومعايشة مشاكلهم ومعرفة اوضاعهم والاحساس بها والتضامن معها ودراسة الوثائق المتعلقة بقضاياهم، ومن ثم يقوم اعضاء الفرقة بالكتابة والارتجال ويكون لروجيه باعتباره عضواً عادياً في فرقة جماعية في مسرحيتين «مسرحية الشمس» ١٧٨٩، و ١٧٩٣ وفي مسرحية «فرقة الحكواتي» ١٩٣٦ مشاهات ومطابقات كثيرة في تحديد الموضوع التاريخي والعمل عليه كتابته وتقديمه، ودور الكتابة الجماعية وطبيعة النص، والفضاء المسرحي حتى ان عناوين المسرحيات متشابهة ١٧٨٩ لمسرح الشمس، و ١٩٣٦ لروجيه عساف والحكواتي، الاولى تحكي عن وقائع تاريخية مهمة بالنسبة للذاكرة الجماعية، ومسرحية الحكواتي ايضاً تحكي عن وقائع تاريخية مهمة للذاكرة الشعبية العربية المفصل التاريخي مشترك. ومنهج العمل مشترك والكتابة الجماعية مشتركة. ومفهوم الفضاء المسرحي مشترك، باعتباره محاولة كسر للعلاقة التقليدية.

المسرح الجديد في تونس لا يختلف مفهومه لكتابة النص الجماعي لا عن مسرح الشمس ومسارح اخرى كمسرح الاكوايوم، او لا عن فرقة الحكواتي، وقد عبر في اعماله: «التحقيق» و «غسالة النواذر» وفي مقالاته واحاديثه عن مفهوم النص الجماعي غير الثقافي وغير الجاهز وعن وظيفة النص في قلب العرض خارج اي اعتبار ادبي او في وفي احدى المقابلات الصحفية يقول اعضاء المسرح الجديد «نبحث عن مادة النص بانفسنا. نلتقي في جلسات ونناقش ونسجل حتى نصل الى الفكرة الشاملة» وبعدها تبدأ الكتابة والارتجال، وصياغة الشكل . . و«الجميع يشاركون في صناعة العمل شكلاً وكتابة ومضموناً . . ودور العنصر الرئيسي وهو المخرج كدور اريان منوشكين: «تدخل المخرجة (منوشكين) تقترح افكاراً او كي تجنب الارتجال من الانحراف عن الاسس العامة التي تفكك العمل فالممثلون يقومون بعمل جماعي متبادل والمخرج (سواء منوشكي او روجيه عساف او احد العناصر في فرقة المسرح الجديد) ، دليل اكثر مما هو موجه او فارض رؤيا او كتابة . .

٣ الفضاء المسرحي: في «مسرح الشمس» تنويع لمحاولة تغيير وتشوير الخشبة المسرحية والمكان المسرحي، الجمهور والعلاقة بينها والتي بدأت منذ بداية هذا القرن وما قبل. المتفرج ويمكن ان يتطور في فضاء العرض، التوزيع الفضائي البصري السمعي، للعرض يوجه حركاته فالفضاء المسرحي الذي كسر تقليدية العلبة الايطالية الثابتة

والمنفصلة عن الناس يزيل الحواجز، والامكنة الخاصة، ويحاول ان يجعل من اي مكان خشبة مسرحية: في الهواء الطلق، في الملاعب الرياضية، في الساحات في المسرح الاحتفالي المقدم يتسع للعب ولمشاركة الناس وان الأعمال تتوجه الى الذاكرة الشعبية. فرفض مفهوم العلبة الايطالية المغلق والانفتاح على الفضاء المفتوح. يحددان مفهوماً خاصا، بالمشاركة لا تقتصر على المشاركة اللفظية او الكلامية، للمتفرج وانما تتجاوز الى المشاركة النفسية والسياسية والجسدية والفكرية والمادية والروحية، مشاركة كلية في العمل ودور الراوية هنا لارساء توحيد بين الممثلين والرواة وبين الجمهور، حيث تقوى المشاركة وتتصاعد وسط العرض، في احتفال ضمن احتفال، ليصبح المتفرجون هم جمهور الاحتفال (هذا حاصل في مسرحه ١٧٨٩) ويطول المفهوم الى السينوغرافيا. فلم تعد المسألة في خلق ديكور داخل معمارية ثابتة، ولكن محاولة ابتكار جهاز يكون ذا بيئة، هذا الفضاء المتحرك الدينامي فضاء عارٍ، يتحرك فيه الممثلون، حيث كل ممثل يتصرف بالاكسسوارات الضرورية لقراءة لعبته وليس اكثر. من هنا ان الفضاء المسرحي يصبح قابلاً للتغيير في عرض الى آخر، كأن المكان المسرحي هو المكان الذي يتجاوز قاعات المسارح الرسمية والمؤسسية ويتخذ له كل الامكنة الممكنة مساحة لحركته

المكان المسرحي هو الفضاء الكلي التي تتحرك فيه مجمل العناصر المسرحية: الممثلون الاكسسوارات، والمتفرج ايضا الذي يصبح داخل اللعبة وشريكاً حياً فيها. . روجيه عساف في مسرحية «١٩٣٦» و«ايام الخيام» (وخصوصاً الاخيرة) اتبع هذا التوجه بحذافيره، ففتح الفضاء المسرحي على كل الجهات والى الجمهور، وعرض في الهواء الطلق وفي القرى، ووسع دائرة مشاركة المتفرج، بحيث اصبح المتفرج على حد تعبير روجيه هو المشاركة الابرز في العمل الذي يأتي منه ويعود اليه في حركة اخذ وعطاء لا تنتهي. ولا يلتقي روجيه ومعه المسرح الجديد التونسي مع «مسرح الشمس» فحسب، وانما واهم الانجازات المتعلقة بدلالات ومفاهيم الفضاء المسرحي الغربي. والمسرح الجديد تمكن في استيعابه هذه المفاهيم والدلالات وعمل عليها ابداعيا، فخرج ايضا الى الساحات العامة والملاعب الرياضية، يقول احد اعضاء فرقة المسرح الجديد في المقابلة ذاتها «رفضنا امكنة العرض التقليدية واخذنا نمثل في الملاعب الرياضية وقاعات الاندية، ونجهز هذه الامكنة لعرضنا بما ينسجم مع طبيعة المعرض». وهذا لا يمنع ان روجيه عساف قدم عمله في قاعات عرض تقليدية في «مسرح بيروت» وفي دور السينما وكذلك المسرح الجديد، لكنهما اي روجيه والمسرح الجديد، كيفامكانية هذه القاعات لعرضها او كيفا عرضها لامكانية هذه القاعات. (وبعد ابراز هذه الملاحظات المقارنة، هل معنى ذلك ان فرقة الحكواتي وفرقة المسرح الجديد اعدتا انتاج المفاهيم والتطبيقات الغربية للمسرح الجماعي؟ روجيه

يرفض في كل احاديثه المفاهيم الغربية والثقافة الغربية الوافدة، وفرقة المسرح الجديد رفضت في اكثر من مقابلة صحفية تبني التجربة الغربية، ساعيه الى ابتكار مسرح خاص وجديد والاثنان لا يعني نفي التأثير كما لا يعني بروز خلفية ابداعية في اعمال الفرقتين. ونظن انها من اهم انجازات المسرح العربي في السنوات الاخيرة، واللفظة الاخرى، ان الفرقتين، وان تبنتا المفهوم الجماعي لمسرح الشمس وسواه، إلا أنها قدمتا مسرحاً ينبض بالحياة وبالواقع المعيشين، وشاهدًا محرضاً على ما هو سائد على الصعيدين المسرحي والسياسي. نقول لهذا من دون ان نفصل آلية التأثير بالغرب من مجمل التاريخ المسرحي العربي: من المسرح الكلاسيكي والاغريقي والاروبي الى آخر الانجازات الحالية: ويمكن انعاشاً للذاكرة ان نذكر المسرح الفرنسي الكلاسيكي دست سلافسكي وبرشت وارتو وبيتر فايس وبيرانديلو ويسكيت ورامون ويوسكو وارطو وغروتوفسكي ورائكوني ومنوشكين. . . كلهم مروا تقريباً، مباشرة او مداورة في المسرح العربي، سواء في مصر او لبنان او العراق او سوريا او تونس او المغرب او الكويت او اي بلد عربي. . . فليس من المستغرب ان يتأثر روجيه عساف بمنوشكين هذا التأثير المتعمق والجلدي ويصوغ من خلال مقولتها آراءه في المسرح وفي المشاركة وفي الفضاء المسرحي وفي منهج المشاركة والارتجال والاكسسوارات بما في ذلك استعماله العرائس والمانيكان الخشبية والمهرج والكوميدي دي لارتي، والديكور المتحرك المقتصد والحلي.

السؤال الكبير الذي يطرح حالياً: هل يمكن للمسرح الجماعي العربي ان يعيش؟ الفت الانتباه الى اني في اختياري لتجربتين رائدتين لا يعني نفي التجارب الجماعية الاخرى التي لا ادعي معرفتها معرفتي تمكيني من الكلام عنها. اذا اعتبرنا ان المسرح الجماعي، اصلاً هو حركة احتجاج سياسية او ايديولوجية وفنية وخصوصاً علاقات الانتاج والاستهلاكات ومتطلباتها واستقلال عن المؤسسات الرسمية والتجارية السائدة ويجاد نوع من المجتمعات الهامشية المصغرة المتجانسة وثورة على مجمل تعابير وتقاسيم المسرح التقليدي بمواصفاته وخلفياته، اذا كانت مبررات المسرح الجماعي، فهل يمكن ان يعيش في هذه العزلة «الرسمية» وهل يمكن ان يجمعه جمهوره، فمن السلطة اذا غضبت عليه، او من الفاقة المادية اذا هددته؟ السؤال الآخر: هل تتسع مجتمعاتنا، في ظل الانظمة والمفاهيم السائدة لمشـل هذا النوع من المسرح الذي يرتجـل ويؤلف ويخرج جماعيا خارج مسرح الرقابة؟ هل يمكن لهذا المسرح رغم هامشيته، ان يقاوم الحصار الاعلامي والثقافي والمادي والعنوي والسلطوي، بوسائله المحدودة؟ مثلاً، روجيه عساف لا يستطيع ان يقدم مسرحيته الجماعية هذه «ايام الخيام» الا ضمن المساحة التي تتحرك عليها الشريحة الاجتماعية او الدينية. وكأن هذا النوع من المسرح في ظل

الامواضع التقسيمية الطائفية القائمة، مسرح جماعي للتقسيم لا للتوحيد، لوقوعه في الفتوة الحادة، وافقاده الى الحس التوحيدي الشامل الذي لا يمكن ان يقوم على اي مفهوم طائفي معزول. في الاوطان العربية اخرى، او فلنقل تخفيفاً في معظمها المسرح الجماعي لم يتمكن من ايجاد حيز له مستقل وخصوصاً على الصعيد المادي. فالمسرح الجديد يتلقى معونات من المؤسسات الفرنسية الرسمية. وروجيه عساف لم يتمكن من المسؤول دون انخراط بعض عناصره التمثيلية في اعمال تقليديه او تجارية او في التلفزيون والسينما السائدين. . كما انه لجأ لتمويل فيلمه الى جهات وشخصيات لدعمه. فالمعادلة: «ايجاد مسرح نخبوي يكون في يوميات المتفرج وغير منفصل عنه. . كما اعلنت منوشكين وبعده روجيه عساف والمسرح الجديد، معادلة صعبة جداً ولا تقتصر على العناصر التمثيلية التي يستحيل عليها المتفرج، بل على الناس وعلى حالاتهم النفسية والاقتصادية والسياسية وخصوصاً عندنا في العالم العربي ولا سيما في لبنان حيث بلغ الاحباط الشعبي مبلغاً خطيراً، وماذا تظنون ان الشعب في لبنان ينتظر من مسرح يدعي انه ينقل واقعه اليومي ويعيده اليه؟ وفي ظل تلك المآسي والمجازر وحالات الارهاب والفوضى والقتل والحروب بين الجميع والتدهور الاقتصادي والاحتلال الصهيوني لبعض اجزاء لبنان ماذا يمكن ان يقدم هذا المسرح «الواقعي» جديداً على الواقع الذي بدأ اعظم منه واشرس واغوى. والواقع عندنا وفي العالم العربي، يقول ما لا يريد ولا يستطيع ان يقوله اي مسرح جماعي، رغم احتجاجه بضوابط من كل الانواع والاشكال وهي مشكلة كبيرة ان يكون الواقع بتعبيره وتحليلاته اقوى من المسرحية الواقعية التي تبدو كظل باهت ازاءه. بل ان المسرح الجماعي، اذا فتح قنواته على المؤسسات الفنية والسياسية والطائفية السائدة، الا يفرغ من مضامينه ودوافعه الاصلية باعتباره من ظواهر الاحتجاج الشامل القائم على الاستقلالية والهامشية العضوية؟ هل معنى ذلك انه لا مستقبل للفرقة الجماعية في العالم العربي؟ هل ان ما قدم لم يكن سوى ظواهر استثنائية ليس مكتوباً لها ان تعيش وتستمر وتتطور في ظل تنامي المناحي الاستهلاكية العشوائية في العالم العربي، وفي ظل تنامي الضوابط القانونية والسلطوية والطائفية، ونفسي الارهاب المنظم والقمع المنظم والقتل المنظم في اكثر من مؤسسة وفي اكثر من مرجعية عربية؟ يضاف الى ذلك الازمات الاقتصادية والاجتماعية الحادة جداً والتي تصل في بعض البلدان العربية الى الفاقة والجوع، والتي تنعكس ليس على المسرحي فقط وانما على كل مثقف. وهذا ربما ما يفسر ليس هجرة اهل المسرح، المسرح الجماعي، وانما المسرح عموماً الى التلفزيون والسينما حتى ان بعض ابرز المخرجين العرب، باتوا يقلون من المسرح ويكثر من الاعمال التلفزيونية والسينمائية، متخليين عن الاخراج نفسه وهناك انواع اخرى لا يمكن تجاوزها في طبيعة العمل الجماعي نفسه، في عناصره وتقنياته، واذ كنا نقدر تجربة منوشكين وسواها في

إلغاء الفضاء المسرحي والكاتب المخصص والمخرج.. واحلال العمل الجماعي المجهول، وتدمير العلاقات السائدة في المسرح واذا كنا نقدر التجارب العربية التي احتوتها إلا أننا نسجل ملاحظات حول طبيعة العمل نفسه.

١ - يتطلب العمل الجماعي مواهب متعددة وفريدة في كل اعضاء الفرقة. فالمخرج يصير ممثلاً، والممثل نجاراً، والكاتب صانع ديكور، وكلهم يعملون كتاباً للنص... في مستوى واحد كما تزعم منوشكين ومعها روجيه والمسرح الجديد، وهذا مفهوم طوباوي جداً كي لا أقول مثالياً. فياليت ديمقراطية الكتابة المسرحية تعم عندنا، لما كنا نعيش ازمة كتاب وازمة نصوص ونلجأ في غالب الأحيان الى الترجمة والاقتباس. وباليات الكتابة تأتي عفوية معافاة تقذف كنور في الصدر، لدى كل ممثل يجمع مواد واحاديث ووثائق من الناس ومن ثم يصوغها في عبقرية فردية شاركت العمل الجماعي.

٢ - إن إلغاء النص المسرحي المكتوب يعني في ظل الواقع المسرحي العشوائي، الفوضى، ذلك أن كل من يصعد الى الخشبة يعتبر نفسه كاتباً، والمسرح المكتوب كل عكس ماتقوله منوشكين (وهي في هذا اقل تطرفاً من روجيه)، لا يفقد دلالاته اذا طبع ولا يفقد حيويته، على العكس يكتسب تعددية تاريخية غنية بالدلالات التي لا تنتهي: هذا شكسير وشيلر وغوته وراسين ويوفسكو وبيتر فايس وتشيوخوف... الخ، لايزالون يقرأون قراءات متجددة في دلائلها اي متجددة في شكلها وبنيته المسرحيين. فكل نص عظيم، سواء كان شعراً أو مسرحاً أو رواية نص لا ينتهي، لا يتجمد، ولا يموت.

٣ - الغاء المخرج ايضاً، واعتبار نفسه تواضعاً أو لياقة، عضواً عادياً بين اعضاء عاديين، امر غير صحيح. فلورا منوشكين، ورؤياها المسرحية المتقدمة، لما توصلت فرقة الشمس الى هذه الانجازات. انه المخرج المقنع خلف اعضاء الفرقة، المخرج المخفي وراء كل حركة واشارة في العمل المسرحي. ولولا روجيه عساف لما قدمت فرقته وحدها مسرحية من الدرجة العاشرة، لسبب بسيط، انه ليس هناك تكافؤ لابين منوشكين واطباء فرقتها ولا بين روجيه واطباء فرقته.

والغاء التكافؤ امر مضحك يحمل كثيراً من المكر المغلف بالتواضع .

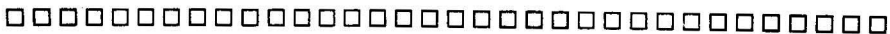
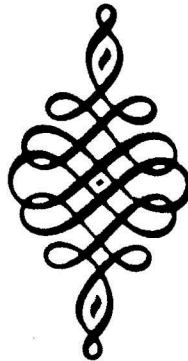
٤ - التمدد على القاعات الرسمية التقليدية واختراق الساحات العامة والشوارع والأزقة والمصانع ، امر جميل ، لكنه يصطدم بعراقيل وصعوبات تجعل استمراره مستحيلاً خصوصاً في العالم العربي ، هذا العالم المليء بالمنوعات والمحرمات ، والخوف من التجمعات والتظاهرات الثقافية الحرة . وهذا ما عبرت عنه منوشكين نفسها ومارسته باعتمادها مسرح الكارتوشي بباريس . . . ومحمد ادريس الذي كان عضواً أساسياً في المسرح الجديد انجز منذ اشهر عملاً فردياً غير مرتجل وغير جماعي وهو «اسماعيل باشا» وهو بحق تحفة مسرحية بكل معنى الكلمة .

٥ - ان هذا النوع من المسرح لا يمكن أن يستمر من دون دعم رسمي منظم وثابت له . واذا استمر بهذا الدعم يفقد مبرر وجوده بل يفقد ذريعة تكون ، ورفضه للعلاقات السائدة . والاحظر ، اذا استعملت مضامين واشكال هذا المسرح ، لخدمة المؤسسات القائمة تحت شعارات كثيرة : كالمسرح التعليمي والتربوي والايديولوجي والطائفي والسياسي . . . لهذه الطريقة يحون منطلقاته الاساسية ويتحول اداة لخدمة ما هو سائد ، ويفقد بذلك ليس استقلاله وانما مبرر وجوده . فهو اصلا ، مسرح الحرية ومسرح الاتصال بالناس من دون رقيب أو وسيط او استغلال للناس لصالح المؤسسات الراهنة . . .

٦ - في ظل الواقع ، الذي يعيشه المسرح العربي ، لا يمكن ان تتزامن مع دعوات تلغي الكاتب والمخرج والاختصاصي في الديكور والاكسسوارات والاضاءة والتقني ، على العكس - يجب ان نطالب بالكاتب المسرحي الذي يحتجب ، وبالمخرج المسرحي الذي تسرقه السينما والتلفزيون والمنطق الاستهلاكي السائد ، والممثل الاصيل ، والشعبي . . . فهؤلاء يشكلون المادة الثابتة لمسرح يجب ان يستمر ويتعمق ويتسع . . .

٧ - لكن اذا رفضنا بعض الاشكاليات التي يطرح مثل هذا المسرح ، فاننا لا يمكن إلا ان نشبث بتجاربه الثرية والغنية والطليعية ، وبالروح القلقة التجاوزية التي تغذيه ، لكن باعتبارها تجارب من بين تجارب مسرحية اخرى ، يعني انه لا يمكن ان يكون في

هذا النوع المسرحي بديلاً يلغي كل ما قبله وكل ما بعده، بديلاً شاملاً من المسرح والمؤسسات والافراد كلها. . انه جزء من تعددية مسرحية عربية يجب أن تبقى على حيويتها وخصبها بعيداً من أي احادية او تعصبية أو انغلاق. المسرح فعل حرة، وفي هذا بالذات، لا يمكن لأي نوع مسرحي ان يطالب بالغاء اي نوع آخر. التجارب المسرحية كالكائنات الحية التي تتجاور وتتعايش وتتفاعل وتتناقض وتتجاوز. . من هذا المنطلق، ننظر الى التجارب المسرحية العربية الجماعية كإنجازات كبيرة في سياق تطور المسرح العربي. . ، وليس كحل أو كبديل، انه جزء من الازمة، وجزء من الابداع.



الحكمة

وراء شعير واقف!

شعر
على الأمانة

١ - نبوءة أولى



صوت:
حين يسكنك الشعرُ
يسكنك الفقرُ
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صدى:

حين يسكنك الفقرُ
يسكنك الشعرُ

٢ - نبوءة ثانية

بخط من الدمع يشنقك الشعرُ
فوق منصّة هذا الزمان
ثم تمشي بنعشك في طرقات المدينة!

بمملكة الفقر كُنَّا أَلْتَقِينَا
وَكُنَّا حَفَرْنَا عَلَى نَخْلَةِ الْعَمْرِ
أَسْمَاءُ كُلِّ الصَّعَالِيكِ مِنْ قَبْلِنَا
أَيُّهَا الشَّنْفَرِيُّ الصَّدِيقُ
وَكُنْتَ تَأْمَلْتَ وَجْهِي
قَرَأْتَ عَلَيْهِ تَوَارِيخَ كُلِّ اللَّيَالِي الْعَجَافِ
تُرَى مَا الَّذِي يَجْعَلُ الشَّعْرَ خَبْزاً
لِيرْقَبُهُ الْفُقَرَاءُ
تُرَى مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْفَقْرَ شَعراً
لِيرْقَبُهُ الشُّعْرَاءُ
بِمَمْلَكَةِ الْفَقْرِ
كُنَّا نَغْنِي
وَكُنَّا نَحْبِيءُ أَشْعَارَنَا فِي زَوَايَا رِيَّاحِ الْجَنُوبِ
وَفِي اللَّيْلِ نَفْتَحُ لِلْحَزَنِ بَاباً
وَنَنْتَظِرُ الْمَيِّتِينَ!
فَيَا أَيُّهَا الشَّنْفَرِيُّ الصَّدِيقُ
لَا تَوَآخِ الْحَجَارَةَ فِي اللَّحْظَةِ الْحَرَجَةِ
وَأَقْذِفْ بِوَجْهِكَ نَحْوَ رَمَادِ الْحَقِيقَةِ
مَا لِلتَّصَعُّلِ هَذَا شَرْطُ
وَمَا فِي الْهُوَى بَيْنَ بَيْنٍ

٤- بانتظار الماضي

لحظة

ريثما نتحسس أوجاعنا الآتية

لحظة

ريثما يشربُ الصمتُ أكوابنا الخالية

نتعمدُ بالماءِ والنارِ

ونسلمُ للحججِ الواهية

فيا أيها المتوهجُ بالحبِّ

كنْ نجمةً... شارةً للرحيل

كنْ قدراً لا يخونُ

كنْ حجراً في جدارِ الجنونِ

وتعالَ

لنمسحَ أسماءنا من على قارعاتِ الطريقِ

وننتظرُ اللحظةَ الماضية!

٥ - الضحك على الأطلال

قفا نبكْ حتى نُرجعَ الياءَ للألفِ

سنبكي بلا دمعٍ بلا أرجلٍ نقفُ!

مَنْ يشربُ عطشي

مَنْ يأكلُ جوعي

مَنْ يلبسُ عُربي

رَحِبْتُ من حولي الصحراءُ

وها أنذا أتنفسُ من حُرْمِ الأبرة
يا شعراء! يا فقراء الأرضِ المتخومين
مَنْ يعرفُ كلَّ مَلامحِ وجهِ الزمنِ العربي
يتبعني
مَنْ لمْ تخرجْ مِنْ فمهِ الصحراءُ
يتبعني
مَنْ يملكُ عُناقاً لا تُحْيِ
بل تُكسِرُ
يتبعني
لنحاول ملكاً
أو نُعذِرْ!
قفا نَبِكْ مِنْ ذَكَرِي الذي ليس يَذْكُرُ
سنصحو من الهمِّ القديمِ ونسكرُ!
مَرَّتْ كلُّ رياحِ الأرضِ
فماذا ترقُبُ يا أبْنِ العبدِ
أَنْ تعبرَ فوقَ بقاياك الخيلُ
وينكرَكَ الفرسانُ
ان يتوحدْ فيكَ الضدان
وتُصلبْ بين الحائِةِ والميدانِ
ويشربْ من دِمَكِ الشعراءِ الشحاذون
ماذا ترقُبُ!
قفا نَبِكْ مِنْ ذَكَرِي هَوًى لَيْسَ يُدْرِكُ

سنبكي دماً ممّا نراه ونضحك!
مرّت كلّ مساءاتِ العالم
فلماذا لم يُشرق ليّل الشعراء
مرّت كلّ نهاراتِ العالم
فلماذا لم تغبِ الشمسُ السوداء!

٦- شاعر

سابع في دم الغسق
زاده الجوع والقلق
يحطبُ الليلَ حزنُهُ
وعلى وجهه الفلق
راكضُ خلف نهره
بعدما نهره انطلق
«أيها النهر لا تسر»
انه موسم الغرق
«أنا احضرتُ مركبي
هو يا نهرُ من ورق»
أيها الشاعرُ الذي مسّه الماء فاحترق!
إلعن الشعرَ أن يكن
كلماتٍ على الورق!

٧- ثقبُ في جدار الزمن

وجهُ المدينةَ بعضُ وجهك
والدروبُ
تمشى على قدميك عارية الخُطى
يا آخر المتسكعين
لا تُعطِ وجهك حين تزدوج الوجوه
إدفعه في الحاناتِ
في الأزماتِ
في وحلِ المروءة
أفأن تحاصركَ القصيدة
تستنطق الحجرَ البليدَ
وتستغيثُ فلا يجيبُ الميتونُ
فتعودُ تنشدُ في المقابرِ:
ماتَ الشقي وما ماتت شقاوته
ولا تبددَ حزنٌ كان يغشاهُ
المجدُّ للصخرِ! ما للصخرِ من سِمةٍ
رباهُ كيف خلودُ الصخرِ رباهُ!



تنويعات على أطراف ذابلة

شعر
محمود
الشطيحي



ARCHIVE

(١) [tp://Archivebeta.Sakhrit.com](http://Archivebeta.Sakhrit.com)

«بُوح عاطفي»

حينَ مَسَّ الحُبُّ أوتارَ المَعْنَى
خَفَقَ القَلْبُ .. ورَفَّتْ هُدْبُ عَيْنِي .
وتَشَنَّتْ سِدْرَةُ الرُّوحِ ،
على بابِ التَّمَنِّي ...
وحَكَّتْ عَنْهَا ... وعَنِي .
فتشابَكْنَا على بُوحِ الأَغَانِي ...
في هَيَامٍ ساطِعٍ ...
منهَا ... ومِنِي

(٢)

«تعويذة»

فَتَحَّتْ مُصْحَفَهَا عِنْدَ اخْتِلَاجَاتِ الزَّمَنِ
رَتَّلَتْ مِنْ سُورَةِ النُّورِ،
حُرُوفًا لِلوَطَنِ
نَشَرَتْ مِنْدِيلَهَا فِي خَلْوَةِ الصُّوفِيِّ،
وَاصْطَادَتْ بِهِ طَيْرَ الشَّجَنِ .
كَانَ فِي مِعْصَمِهَا إِسْرَةُ الْحُبِّ،
وَفِي الْعَيْنَيْنِ . . . ظِلٌّ مِنْ وَسَنِ
كَانَ بَيْنَ الثَّغْرِ وَالْقُبْلَةِ،
قَيْدٌ . . . وَحَزَنٌ .
وَبَقَايَا لَشْهِيدٍ . . .

أَزْهَرَتْ اضْلَاعُهُ حَتَّى أَطْمَأَنَّ!!

(٣)

«صَاعِدٌ مِنْ دَمِهِ»

رَجُلٌ يَسْعَى إِلَى الْغَيْمِ،
فِيهِتَزُّ الْأَفُقُ .
وَيَدَاوِي جُرْحَهُ مِنْ وَرْدَةٍ،
فِي قَبْضَةِ الرِّيحِ،
عَلَى مَدِّ الْغَسَقِ .
لَمْ يَزَلْ يَصْعَدُ . . .
وَالرَّحْلَةُ تَكْسُوهُ رِدَاءً مِنْ شَفَقِ
لَمْ يَزَلْ يُزْهِرُ فِي مِعْرَاجِهِ،
مُنْذُ انْطَلَقَ .

دامي الخطوة... وضاحاً،
جنوني القلق.
حين شقَّ الليل بالطلقة،
والبسمة،
والصبح أنفلق.
كفنته الأنجم السهري...
يثوب من ألقي.
ثم إنَّ الرجل المأخوذ بالرغبة
للموت... صدق
لم يمُت...
لكنه استوطنَ في خُضرِ الورق.

(٤) ARCHIVE
«لم يعدُّ يجدي الكلام»
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لم يعدُّ يجدي الكلام.
أطبَّق الحرفُ على ذاكرة النار...
ونام.
كلُّ ما نفَعُهُ في يومنا...
أنا نقيسُ الظلَّ،
أو نرقُصُ في جوفِ الظلام
فمواضينا التي جَرَّدها «الماضون»،
كي تسطو على الأعداء،
في خَوْضِ الزحام.

قد علاها صَدَأُ السَّاعَةِ،

والوقتُ الحرامُ.

والعِتَاقُ الجُرْدُ ضَلَّتْ دَرَبَهَا،

بينَ ضَبَابٍ . . . ورُكَامٍ.

فانحنى الفُرسَانُ،

حتى زَلَّ سَرَجُ الخَيْلِ،

واختَلَّتْ موازِينُ السَّلَامِ.

لم يَعُدْ يُجَدِّي الكلامُ.

لم يَعُدْ يُجَدِّي الكلامُ.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



بوابة الشعر

قريباً من الماء
القيت رحلي
وانزلتُ اهلي
بنيتُ سياجاً من الأسر
والعشب
سميتُ من يتغني رسولاً
وسميتُ من يرتجني خليلاً
وازهرتُ حقلي

لست وحيداً
هَبْ علي صوتي من اعرف
او لا اعرف
سارت خلف غنائي
اشجار
وطيور
انهارُ
وقوافلُ

شعر
أحمد
محمد
سعيد

كانت تلمح في الافق رؤاها

ومراكب تهواها

كانت تلمح في الغيم قراها

تلهج آونة بالحمد

وآونة تتسمع بعد عناء النفس

صداها

لم أنه الرحلة

هذي الرحلة لم تبدأ

الا كي تصبح دنيا سائرة

وكواكب دائرة

تبدأ من حيث تشكل اول غصن

ابعد جذر

اصغر نجمة

دنيا تتوغل فيها شمس القلب

تحاور عينيها

ثم تهل الكلمة

قريبا من الماء

انشأت بيتي

جموع من العاشقين معي

ومعي لغة وطريق

وفي الق الصاعدين الى النجم

اطلقت صوتي



ما أوسع مرارة !

شعر
محمد علي الرباوي

كُنَّا اثْنَيْنِ وَرَابِعُنَا لَمْ يَأْتِ الْغَيْمُ بِهِ .
كَانَ الْغَيْمُ يَزُورُ الْحَقْلَ وَلَا تَأْتِي الْأَمْطَارُ مَعَهُ .
كُنْتُ ضَعِيفًا لَمَّا أَلَيْتُ فَتَحْتُ تَوَافِدَهُ

لِصَّهِيلِ الْكُفْرِ الْجَامِحِ .
كُنْتُ بَعِيداً عَنْ مَحْبُوبِي ،
كُنْتُ مِرَاراً أَتَعَمَّدُ أَلَّا أَسْتَنْشِقَ عِطْرَ الرُّوضِ الْأَخْضَرِ .
كُنْتُ مِرَاراً أَبْكِي ، وَأَقُولُ : تَخَلَّى عَنِّي مَحْبُوبِي ؛
هَلْ حَقًّا يَتَخَلَّى مَحْبُوبٌ عَنْ عَبْدِهِ ؟

كُنَّا اثْنَيْنِ ، وَمَحْبُوبِي فَاجَأَنَا ذَاتَ صَبَاحٍ
طَرَقَ أَلْبَابَ عَلَيْنَا - ذَاتَ صَبَاحٍ -
أَبْدأ ، لَا يَتَخَلَّى مَحْبُوبٌ عَنْ عَبْدِهِ .

كُنَّا اثْنَيْنِ، وَرَابِعُنَا لَمْ يَأْتِ الْغَيْمُ بِهِ .
 كَانَ الْغَيْمُ يَزُورُ الْحَقْلَ وَلَا تَأْتِي الْأَمْطَارُ مَعَهُ .
 لَكِنْ، نَبَتَتْ فِي الْحَقْلِ الْأَجْرَدِ زَهْرَةٌ .
 قَالَ لَهَا مَحْبُوبِي :
 « كُونِي أَنْتِ عَلَى عِبْدِي بَرْدًا وَسَلَامًا .
 كَانَتْ بَرْدًا وَسَلَامًا .
 كَانَتْ شَجَرًا وَحَمَامًا
 كَانَتْ جَارِيَةً قَلَعْتَنِي مِنْ نَبْجِ الْبَحْرِ،
 وَأَرْسَتْ بِي فِي الشَّطِّ الْأَخْضَرِ،
 فَتَلَقَّتَنِي مِنْ مَحْبُوبِي كَلِمَاتُ،
 خَرَجَتْ بِي مِنْ بَحْرِ الظُّلُمَاتِ،
 وَالْقَتْنِي فِي وَادٍ يَتَلَأَلُ بِالْحُبِّ،
 فَسُبْحَانَكَ يَا مَحْبُوبِي مَا أَوْسَعَ صَدْرُكَ !

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



انتظار

الذي قد يأتي

شعر: محمود عبد الصمد زكريا

في انتظار الذي باركته ينبع

واشتاقه البحر. عشنا

نراود سرباً من البوح همسا

وبين الحقيقة والوهم حقل من الحلم

بين الشجاعة والجبن خيط من الضوء

بين حبيبانا والترنم باللحن.. أنت

أنت تحاصرنا بالخريف

تحاصر أطفالنا بالرغيف

وما ينبج الوقت عند الوقوف


ومنا الخليون يستعذبون الحياة

ويستدرجون الخيال، وقد يحلمون

وأنت على حافة الحلم

ترقب فينا انفجاراً
وموتاً بطيئاً
عرفناك تعطي عطاء سخياً
بغير حساب
وضعنا مفاتيح أيامنا في يديك
ليبدأ منك النهار

الصبايا يلملن أطراف أثوابهن على صفتيك
ويبدن مالا يحق لغير المياه
ويسألن عن سر هذا الشحوب الجميل
ينتظرن مجيئك بالأغنيات الجديدة في موسم للرخاء
فإن انعكاس النجوم
على سمرة للتوابل
تمنح كل البنات جمالاً وحققاً
وتبدأ أغنية للبكور <http://Archivebeta.Sakhr.it>
فإن راودتها السنابل
شبت حرائق عشق، لبنت.. تثنت
تغني انتظار فتاها
ليالي الشتاء الطويل
تفتح كل الجراح وروداً
وتزرع في مقلتيك وعوداً
وتأخذ منك عهداً
فتضحك عند امتلاء الجرار المياه

ويبدأ سربُ اليمامات لحناً
يجيء الخليون بالأزمته
ونحن نجىء بأبنائنا
وتدهش كل البنات، وتسأل
قصى علينا المواويل من عهد أجدادنا الطيين
أتحكي هن؟!
أم أنك بين الشجاعة والخوف
- مثل الرجال - اكتفيت بخلط الحقيقة بالوهم
حين اعتراك الخجل
سيدي لا وجل
هن أطلن المكوث على ضفتيك
يردن الحقيقة
هن انتظرن العصافير والقمح والنخل
أخفين عنا الذي لا يحق بغير المياه
ليحملن أطفالهن
فهل ستجىء كما يزعم البعض بالأغنيات
الجديدة في موسمٍ للرخاء؟!


«المقام»

بِقَاصِم : خَيْرِي شَلَبِي

حتى من أهل حيهها، انما أنا شاب قدمت الى العاصمة حديثا سعيًا وراء حلم ساحر غامض خيل الى أن ضوء العاصمة سيكشف عن أسرارهِ ويحققه، وقد اخترت من العاصمة هذا المكان بعينه ليكون - تقريباً - محل إقامتي مع أنه لم يكن هناك محلاً بذاته يمكن الزعم بأنه محلي المختار، فان لم أكن أبيت في إحدى «لوكاندات» الحي الرخيصة فالمقهى مفتوحة حتى الصباح «وواحد شاي» يشفع لمن أقام جسور الود، وانعدام ثمنه عند المصريين أكثر شفاعة، ولقد تراني عند الحجاز لحظة وأخرى احتسى الشاي مع «المكوجي»، ويمكن للحلاق أن يدلّك بأنني منذ لحظات كنت هنا وبعد لحظات قد تجدني مدعوا في فرح سالم

لو كان للمبنى قبة لقلت ان تحتها رفات ولي من أولياء الله الصالحين الذين تحفل بهم أرض الكنانة، ولكن لا شيء يوحي بشيء من هذا على الإطلاق، فالمبنى مجرد صندوق طويل من الاسمنت واقف يشبه واحداً من تلك الأسبلة المنتشرة في الريف غير أنه مغلق بباب حديدي أزرق، وملتصق بعمارة هائلة من عشرة طوابق على الطراز الفرنسي المهيّب.

لم يكن ليلفت نظري هذا المبنى باعتباره كوخاً منحوتاً وبارزاً من الضلع الأيسر للعمارة وأنت داخل من بوابتها العريضة ذات الأرض الرخامية اللامعة وصناديق البريد المنتشرة على الجانبين. كما وأنني لم أكن من ساكني العمارة ولا

الجرسون، واذا حلفت لي أنك ذهبت الى الفرح فلم تجدي فسوف أقول لك: كم كانت الساعة لحظتها؟ فتقول كذا، فأقول لك فيما أولى شفتي أسفا واعتذاراً. كنت لحظتها أعطي درسا في الرياضة لابن ساعي البريد الذي يسكن في نفس بيت الفرح.

لكثرة الأسباب لم أعد اعرف لأي منها يرجع الفضل في ارتباطي بهذا الحي دون بقية أحياء العاصمة على الرغم من أنه ليس موطننا لأحد أقاربي أو حتى «بلدياتي»، ولكن ربما كان السبب هو أنني - شأن كل المصريين على وجه أخص - عندي ولع شديد بالمكان، وربما لأن هذا الحي هو موطن أهل مهنتي وموطن مواقفهم العذبة ومعاناتهم وآسيتهم الشخصية كما أنه منطلق أحلامهم العريضة المشتعلة. إلا أنه من المؤكد أنني أحببت أهل الحي مثلما أحبوني، بل أضعاف ما أحبوني، وكفي انهم لم يتطفلوا على همومي الخاصة وقدموا اليّ الخير والمحبة دون محاولة لمعرفة من أنا أو ما أكون.

وأزعم أنني قد فهمت المدينة من خلاهم كما أزعم أنني فهمتهم على

حقيقتهم وأستطيع تفسير الكثير من تصرفاتهم وسلوكهم المتسم دائما بالغموض الساحر الكثيف. الا أن الكثير عما يفعلون ويسلكون لا أستطيع أن أقدم له تفسيراً على الاطلاق، من ذلك مثلاً هذا المبنى الصغير الملتصق بصدر هذه العمارة الهائلة، وما كان يدور حوله في ذلك الزمان.

في البداية ضحكت حتى استلقيت - بالفعل - على قفائي. فقد كنت مارا من أمام هذه العمارة ذات يوم بعيد فلفت نظري أن ثمة من يقف أمام هذا المبنى الصغير خافض الرأس عاقدا الجبين في شعور بالاهمية، فيما أخذ يتمتم بكلام مبهم لم أفهمه. الصورة التي اقتحمت دماغي لحظتها صورة رجل ريفي مثلي يقرأ الفاتحة لثمال محمد علي أو لمبنى الترمي مثلاً، فهذا بالقطع أقل من ريفي عبيط، على أنني حين اشتريت «ساندوتش» الفول وعدت وجدت رجلاً آخر يقف نفس الوقفة بنفس الخشوع ويلعب شفتيه بنفس التمتمة، حينئذ كفت عن الضحك ونظرت في الامر بشيء من الأسف والتعالي. الا أنني في اليوم التالي - ولا أدري كيف أصبحت

أفضل المرور من هذا الشارع الجاني -
رأيت سيدة، ليست فقط من النوع
الأفرنجي بل يبدو عليها الاحترام
والمعرفة - بدليل أن في يدها مجلات
وجرائد وكتب، وكانت تقف نفس
الوقفة بنفس الخشوع وتلعب شفيتها
بنفس التمتمة، وتضيف الى ذلك
انخراطها في البكاء الشديد بدون
صوت، مجرد سيل من الدمع الغزير لا
ينقطع. وقفت أتأملها لبرهة طويلة
وأخيرا انطلقت أبتسم فيما لا أعرف ان
كان أسفا أو اشفاقا.

وجدت أن الاهتمام بمثل هذا الامر
قد يصيب عقلي بالاختلال خاصة وأنني
كريفني أخشى أن يكون في سلوك المدينة
شيئا مفيدا وهاما يضيح مني لتراخي في
تقليدهم ورغم أنني في الظاهر لم أعد
أهتم بأمر هذه الظاهرة الا أنني كثيرا ما
ضبطت نفسي متلبسا بالاهتمام الشديد،
حتى أنني في اللحظات القليلة التي كانت
تجمعني ببعض ذوى الشأن من أهل
مهنتي - تلك اللحظات التي كنت
أرجوها دائما أدبر لحدوثها - كنت أراني
مهموما بسؤالهم، في غير صراحة، عن
أمر هذا المبنى وهؤلاء الذين يطوفون من

حوله ويتممون، فكان الواحد منهم
ينظر الى مبتسما ويقول شيئا مضغما لا
يقل غموضا عن تمتة الناس حول ذلك
المبنى، وكان يبدو على الواحد منهم
بعض الحرج اذا ما استشف أنني سألحف
في السؤال، الأمر الذي منعي من طرق
هذا الباب ثانية مع أهل مهنتي أو أهل
الحي الذين يعرفونني..

على أن الظاهرة لم تكن مجرد ظاهرة
أبدا، واذا كانت تبدو لي بأنها حديثة فما
ذلك الا لكوني عرفتها متأخرا بينما هي -
كما هو واضح أيضا - عريقة في القدم،
ففي كل يوم أرى صنوفا من البشر يحلو
لي مراقبتهم من بعيد لأضبط ما سيطرأ
على حالهم عند محاذاتهم لهذا المبنى،
فهذا شاب يلبس «عفريتة» ويمشي مسرعا
جدا كالمطارد، ثم يهدىء من خطوه شيئا
فشيئا ليضع يده أخيرا على ذلك المبنى
ويتمتم ثم يمضى، وهذا كهل يمر خلفه
مهموم المعاش واضح من خطوه أنه يقصد
ذلك المبنى مباشرة وفي حياه ابتهاج
شديد. ذلك كله كرم وما فاجأني به
الأيام كرم آخر، ذلك أنني فوجئت بناس
لعلهم من أهل قريتي يلبسون العباءات
والجلابيب ويركبون الركائب يقبلون في

شغف فيترجلون قبل المبنى بمسافة حيث يظهر في الحال ابن حلال يتكفل بامساك ركايبهم ريشا ينتهون من وقفتهم نفس الوقفة بنفس الخشوع ويلعبون شفاههم بنفس التمتمة!

لم تعد الظاهرة في حد ذاتها تحظى باهتمامي، انما الذي شغلني حقا وملك على تفكيري هو: ما الذي يتمتعون به؟ أتراهم يقرأون الفاتحة؟ أتراهم يقرأون أورادا؟ أو أي صيغة من الصيغ التي يمكن أن يتناقلها كل هؤلاء كأنها العهد يوفون به؟. عبثا ضاعت كل محاولاتي، فلقد اندست بين بعضهم ورحت أفعل مثلهم: أقف خاشعا وألعب شفتي بلا شيء وأنا في الواقع أجنح السمع فلا تبلغني الأذن شيئا أي شيء، فلا أحد يرفع صوته أبدا، ولا أحد ينظر الى من بجانبه، ولا أحد يطيل حبل الحديث مع أي مقتحم.

إذا كانت العادة تخلق واقعا فاني اقول أن العادة هي الواقع، أو هكذا صارت بالنسبة لي أنا على الاقل... فالذي حدث أنني بين عشية وضحاها أصبحت عضوا رئيسيا بين زوار ذلك المبنى. أقف نفس الوقفة بنفس الخشوع

وألعب شفتي بنفس التمتمة التي حفظت شفتاي حركتها وان لم يحفظ لها العقل منطوقا ولو مغلوطا. وصرت أرسم على وجهي فوهات المدافع المضادة لأي مقتحم أو لأي نظرة يشتم منها رائحة التريقة على ما أفعل - فمن ورائي جماهير عريضة أفعل نفس ما تفعله. حتى أولئك الشبان المتساوون معي في السن والذين هم أشبال أهل مهنتي كنت أرى العديد منهم ينخرطون في نفس الطقوس بدرجات متفاوتة من الحرص والجدية، ورغم أننا كنا نشيع كافة الامور نقاشا نصدع به رؤوس الكون، الا اننا في هذا الامر بالذات لم نكن نتناقش ابدا بل كنا حين نلتقي فجأة في حفل التمتمة لا نتوجه الى بعضنا البعض بالتحية بل نتصرف كأن أحدا لم يقابل الآخر في هذه اللحظة!..

الاكثر مدعاة للدهشة والغرابة أنني منذ أن واطبت على تلك الزيارات انفتحت امامي سبل للرزق لم تكن متوقعة على الاطلاق - والعجيب العجيب أنها من غير طريق مهنتي او ما تمنيت أن تصبح مهنتي. هيأت لي الظروف رجالا يحسون أنهم رأوني من

قبل، أو أحس أنني رأيتهم من قبل،
لهذا يكلفونني ببعض المهام الثانوية
أقضيها بكل شهامة على أساس أنها
ليست من مهنتي ومن ثم فهي خدمة،
فاذا بي اكافأ عليها بيد مبسوطة. حتى اذا
ما تقدمت بي السفون وتبيأت للزواج
أكتشفت أن كل مدخراتي وما سأنفقه في
الزواج وفتح البيت جاء كله من هذه
المهام الثانوية، واذا بهذه المهام الثانوية
هي مهنتي الحقيقة التي قامت عليها
حياتي، فلما صرت مسئولاً عن بيت
وأولاد كنت قد توصلت الى ما يشبه
التقنين لهذه المهنة وافتتحت لها ولي مكتبا
صار به موظفون يعملون تحت أمرتي
وينطلقون هنا وهناك لتخليص أشياء
وأعمال وأقوال وأوراق من أماكن
متعددة..

استغرقتني بسمة الحياة وانسبت في
ركابها الى أحياء أخرى تضاعل أمام اسمها
وحده حي مهنتي بكل تاريخه بل وكل
تاريخ أهل المهنة أنفسهم. صرت - بكل
بساطة - واحداً من ذوى الدخول
الكبيرة. والمال كالنهر اذا فاض يمكن أن
يعزلك أو يطفو عليك فتكون من
المغرقين، هذه حقيقة أعلمها ولكن من

حسن الحظ أن مهنتي الجديدة - تلك التي
لم اصبحها - كانت ما تزال تسري في
دروب الذاكرة تحت الركام كجمرة من
جمرات الضمير أنطفأ عنها الوهج وغطاها
التراب، فكانت تستعيد بصيصها
وتسخن وتتوهج. كلما نفخت فيها روح
صديق عزيز قديم أو ذكرى فعل خير أو
عطر لحظة حميمة، ولكن يبدو أن النفس
خداعة حقاً، فالنفس التي يجيئها الكسب
من غير ما أحبت وما تبيأت وتأهبت،
تعتمد الى تحصين نفسها ضد القديم وان
أحبته، وان كان بعض طفولتها وصباها
وشبابها.. والا فلماذا رغم حيي
واشتياقي لم أحاول زيارة الحي القديم
رغم أنه على قيد خطوات بسيارتي؟! مع
أن السيارة فتحت لي وأولادي طرقاً
جديدة وخلقت زيارات لأحياء كثيرة، الا
هذا الحي لم تطأه قدمي منذ أن غادرته
آخر مرة قبل سنوات طويلة بل طويلة
جداً!!!..

يكون الانسان عرضة لهبوب الرياح
حقاً اذا ما بقيت في النفس جمرة ملتهبة،
فلقد تزيل الرياح المتواصلة ركام التراب
فتلتحم بالجدوة فيشتعل الانسان من
جديد ولكن بمشاعر سابقة وأحلام غابرة.

وهذا ما قد حدث معي، فبعد أن تحققت كل مطالبتي الجسدية والمادية، وبعد أن تنهياً لي ولأولادي من بعدي مستقبل مليء بالعيش الرغد فوجئت بأنني لم أفضل شيئاً واحداً مما أحببت، لم أصعد قمة واحدة مما حلمت، وانبثق ذلك المبنى في خيالي كشعاع من الضوء المبهر، وأحسست برعدة اذ وجدت شفتي تتمتان بشيء مضغماً لا أفهمه، لكن هذا الشيء المضغماً سرعان ما صار معنى شديد الوضوح، فإيا كان الأمل في ذلك المبنى فهو ينطوى على سر خطير دون شك، بدليل أنني ارتبطت به دون أن أعلم علم اليقين هل توجد تحته رفات انسان أم رفات ذكرى، خاصة وأنه ليس يحمل أياً من تلك العلامات الطقسية أو المعمارية التي توحى بأنه ولي بالمعنى المفهوم.. أياً ما كان الامر فانه يمثل نقطة ثابتة التقت عندها جماهير عريضة، صحيح أنها تردد تعاويد مجهولة ولكنها.. ها هنا.. تلتقي!

كل هذا قد يمكن تفسيره لكنني لا أستطيع تفسير ذلك الحنين الدافق الذي انتابني فجأة نحو ذلك المبنى في ذلك الحني، ولست أعرف ان كان الحنين مدفوعاً بحب المبنى نفسه حتى وان جهل

العقل محتواه على التحديد، أم بحب الحني نفسه أم بحب أهله أم بحب هوايتي الاصلية التي اقتادتني اليه من الأساس؟!.. المهم أنني قررت - وقد صرت في نعمة غامرة - أن اذهب لزيارة هذا المبنى على وجه الخصوص، فوجب رد الجميل يقتضي - على الاقل - أن ازوره واشكره، ألم تكن النعمة التي انا فيها من خير رحابه ومن فيض أهله وزواره؟. ربما كان هذا محض خيال وغيبيات لا يقبلها العقل، ولكن الانسان يظل يفعلها طالما أن ثمة رباط وثيق بينها وبين ما قد حدث في حياتنا بشكل شخصي.

فوجئت بأنني ادور بعربي في منطقة شبه مجهولة تماماً بالنسبة لي حتى أيقنت أنني في بلدة أخرى، سألت هل هذا هو الحني الفلاني؟ قالوا نعم. فركنت سيارتي ونزلت استقرىء الشوارع والمباني أبحت في صفحاتها عن بصمتي الضئيلة.. فما وجدت شيئاً واحداً مما عرفته من شوارع أو مباني أو طرقات، فلقد تغير كل شيء وحفلت المنطقة بالعمائر الجديدة والخرابات الواسعة والأكشاك المتفرجة. تعبت من التجوال والدهشة، وحصرني

البول فأنحزت الى حارة أوصتني الى سور
طويل حول خرابة أمامها جدار صغير من
الاسمنت مثل ما يقام أمام العمارات زمن
الحروب، ولم يكن ثمة أحد فداريت
نفسي في ظل الجدار الصغير وأرسلت
حاجتي اليه وتأوهت بلذة حيوانية
ومضيت الى شارع شبه عمومي.
انجذبت الى مقهى ومضيت الى شارع
شبه عمومي. انجذبت الى مقهى نظيف
جدا مفروش بالنشارة يجلس عليه رهط
من مدخني الشيعة منكسي الرؤوس على
المباسم كالمقهورين. جلست وفعلت
مثلهم. برهة صغيرة وتعرفت في شخصية
«الجرسون» النظيف على الولد الذي كنت



البيان - ١١٠ -

اعطيه الدرس في الزمن الغابر، واحتفى
بي احتفاء لا نظير له، ثم اتضح أنه
صاحب المقهى ثم اتضح أنه في سوق
المال عظمة كبيرة تزرى بأمثالي.

سألته عن كثير من الأشخاص
والأماكن تمهيدا لسؤاله عن ذلك المبنى
وتلك العمارة، وكان يجيبني بكل دقة.
حتى اذا ما هممت بنطق السؤال تبسم
«الجرسون» وأشار لي بيد بضعة مليئة
بخواتم الذهب، صاح في ابتهاج
حقيقي: «يو... و... ه... والله زمان...
تعال اوريه لك». ومضى بي فدخلنا الحارة
واقتربنا من الخرابة وتوقف فاقشعر
بدني... وكان ثمة من يبول على الجدار
الصغير في نفس البقعة التي سبق أن
تبولت فيها. وكانت رائحة «الصنان»
قوية وقال «الجرسون» بكثير من الأسف:
- أدى الى انت بتدور عليه... العمارة
كان عليها قضايا وحجوزات وانهدت
وابتاعت وطلعت لها قضايا جديدة ومن
يومئذ وهي كدة!...

كادت الدموع تطفر من عيني وكاد
الغيظ يفجر صدري... ونظرت بحقد
شديد الى ذلك الذي كان يبول، وزجرته
بعنف شديد:

- عيب يا أفندي يا قليل الأدب ..
ما بتعرفش عملتها على مين؟!
فنظر الي ببلادة وسخرية:
- حاكون عملتها على مين يعني ..
عليك طبعا زي ما هو باين»
فاندفعت نحوه متفتضا، وبدون وعي
شيعت له «قلما» على صدغه فشيع لي
خمس «بونيات» حاقداث وركبتين
«وروسية» كل ذلك في لمح البصر، ثم
اندفع يجري وأنا أصبح خلفه: «خلق ..
حوش .. امسك» ولكنه اختفى قبل
اختفاء صوتي. وكان «الجرسون» ما يزال
مذهولا مما حدث .. فصار يطيب
جروحي ويسندني وأنا أداري الخجل
والعار قائلا:

- لازم أبلغ البوليس .. لازم !
فقال الجرسون ساخرا:
- «وكان لازمة دة كله ايه؟ .. ليه
انفعلت كدة مرة واحدة؟
فأخذت أبرطم:
- «قليل الأدب .. يتبول على مكان
محترم؟ ... مش عيب؟»
وأحسست أن البكاء سيغلبني
فاستأذنت من «الجرسون» وانصرفت.
ركبت سيارتي وأنا أشعر بمهانة لم أشعر
بمثلها في حياتي. ولكن حين اندفعت بي
السيارة في الخلاء وجدتني أبتسم ساخرا
من سخفي وسخف كل شيء!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



قصة مسلين

للكاتبة البورمية : ماصاندا
ترجمة : شوكت يوسف

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اسمه كو خلا سين. كان اسمر اللون، متوسط القامة، ليس جميلا ولا قبيحا - بكلمة واحدة لم يكن متميزا في شيء عن غيره. عمل في دار للسنيما كقاطع تذاكر. ذات مرة سمع وهو في عمله ضحكا متواصلا في الصالة فشرد ذهنه: «الفيلم، على ما يبدو، ممتع. سيكون من المفيد لو تشاهد عرضه ما كخين تخين». لكن ما كخين تخين - كان

ما صاندا

ولدت الكاتبة البورمية ماصاندا في مدينة رانجون عام ١٩٤٧. وهي ابنة الكاتب والمترجم المعروف مان تين. تخرجت من معهد الهندسة - قسم العمارة. وبدأت تنشر أعمالها منذ عام ١٩٦٥. صدر لها حتى الآن بضع مجموعات قصصية اضافة لروايتها المشهورة ولا يعرف انه صغير، الصادرة عام ١٩٧١.

هذا اسم زوجته - حامل في شهرها التاسع وتحاول الا تستخدم وسائل النقل، وبوجه خاص الباص. لن ندفع ثمن تذكرة الدخول طبعاً. . وهي لا تحب الافلام الانكليزية. . تابع كو خلا سين تأملاته. لكن الفيلم سيعجب ميزو حتماً. وميزو هذه ابنته ذات الاعوام الثلاثة. ميزو تعني الزهرة. هو نفسه لم تسعده الحياة، لكن يمكن أن تكون أكثر رفقا بابنته. فميزو هي الافضل بين الزهور. ابتسم كو خلا سين اذ تذكر كيف لوحث ابنته يدها مودعة هذا الصباح وطلبت منه ان يحضر لها حلوى.

«ذكية ما شاء الله!» احس بالارتياح عندما خطرت له هذه الفكرة فشرذ ثانية ستصبح ميزو مضييفة في شركة الطيران، فهي لطيفة وجذابة، كلا. . الافضل طبية. . طبية وتقود «الفيات» بنفسها. «او ربما يكون من الانسب ان تدرس الهندسة» - فكر كو خلا سين في ذلك عندما بدت امامه طالبات معهد البوليتكنيك وفي ايديهن رسوم ومخططات هندسية. ولا بأس لو أصبحت معلمة

هذه هي تصلح وضع الشال على صدرها، تقف في الصف وتكتب على السبورة.

- شكراً يا جورج. . . هو الذي شدني الى السينما. . امر مضحك. . . تناهت الى سمع كو خلا سين اطراف احاديث. انتهى الفيلم وشيع كو خلا سين بنظرة الناس الخارجين من الصالة. ادهشه فستان احدى الفتيات باللوانه الزاهية وتذكر ما قالته له ما كخين تخين اكثر من مرة: «لا يوجد عندي فستان لائق استطيع الخروج به الى الشارع بين الناس. كان عندي واحد فقط واضطرت لبيعه كي اشترى دواء لميزو». «من الطريف معرفة سعر مثل هذا الفستان» عرف ان ثمة فساتين يساوى واحدهما مئة وحتى مائتي (دجا). * مثل هذه الاسعار تثير الرعب لدى كو خلا سين. اما ما كخين تخين فقالت: «ثمن هذا الفستان يعادل كل راتبنا الشهري» سرّ كو خلا سين لان زوجته تدرك تماماً وضع الاسرة العسير فلا تطلب لنفسها شيئاً. عدا ذلك فهل يمكنها ان تحلم باية سلعة

* وحدة نقدية متداولة في بورما.

اخرى بضمن مشابه.. حتى القماش
الرخيص لم يكن متيسرا شراؤه.

- اسرعوا، اسرعوا.. يوجد امكنة
شاغرة.. - دخلت فتاتان نشرتا رائحة
عطرية نفاذة في كل الصالة، ثم توقفتا
للحظة - لم تألف اعينها بعد ظلام المكان.

- اي.. خلا سين، مالك شارد؟
جفل كو خلا سين من المفاجأة. اما كو
تين بخي فقهقه بصوت عال وهو ينظر الى
صديقه المرعوب. كان معه ثلاثة اطفال.

- ايه.. هل ستجد لنا مكانا؟
- نعم. تعالوا، في الشرفة امكنة كثيرة
خالية.

قاد كو خلا سين اصدقاءه الى صالة
السينما دون ان يقطع لهم تذاكر، علما ان
الامر لا يخلو من مخاطرة. قد يطرد من
عمله اذا لاحظ ذلك المدير.

- الصالة غاصة كما ارى.
- طبعا فيلم كوميدي. كنت اود لو
تحضر عرضه ما كخين تخين.
- وما المانع؟

- حامل وفي ايامها الاخيرة. يجب ان
تضع مولودها قريبا جدا.
اشعل كو خلا سين السيارة التي
قدمها له صديقه. اضطر للتخلي حتى عن

هذه المتعة: ليس لديه نقود، لذا اقلع عن
التدخين منذ اكثر من شهر.

- اين ستلد امرأتك؟ في المستشفى؟
- كلا، ليست الولادة الاولى. ستعني
بها اختها. أمل ان تلد ذكرا.

اخذ السيارة بين شفتيه وسحب
برغبة نفسا عميقا. نفص الرماد على
الارض فاحرق في غفلة سرواله.
- اوه.. احترق السروال الوحيد
لدي.

نظر كوتين بخي باشفاق الى صديقه
كو خلا سين. كان الاخير يرتدي قميصا
ابيض في الاصل، لكن غدا، نظرا
لقدمه، ذا لون حائل وياقة مهترئة فوق
سروال عتيق. اما شعره فكان طويلا
منفوشا ومدهونا بزيت جوز الهند اللامع.
- لن نتخلص ابدا من الفقر.

- ما دمنا غير متعلمين سنبقى هكذا.
يجب، على الاقل، ان نعلم اولادنا، اما
نحن «المساكين» فمصيرنا معروف.
- ماذا تعني كلمة «مساكين».

- المساكين - هم الناس المغمورين
الذين لا يعبأ بهم احد. يموت المسكين فلا
يعلم بأمره ولا يحزن عليه امرؤ سوى
زوجه واطفاله. اموت انا مثلا فيقول

نحس؟»

بينما كان كوخلا سين يحاول طرد
الهواجس السوداء من رأسه تذكر ان زميله
قد اعاد له الخمسة (دجا) التي كان قد
استلفها منه: «سأفرحهم واشترى لهم
فطائر. ما كخين تخين تحبها كثيرا»
وتحس بيده قطعة النقود الورقية في
جيبه.

انتهى الفيلم وذهب كوخلا سين
ليفتح باب القاعة. بدأ الناس بالخروج،
بينما سُمع بشكل اقوى صخبهم
وضحكهم. تحسن مزاجه بعض الشيء.
كانت الساعة العاشرة مساء عندما
خرج كوخلا سين من دار السينما وسار
بهمة ونشاط الى منزله. الشوارع غاصة
بالناس والحركة كما لو كان الوقت نهرا.
عرج على حانوت صغير لبيع المعجنات
الصينية ليشتري لاسرته.

بينما كان ينتظر دوره لشراء الفطائر راح
يستعرض بلا مبالاة وجوه الناس حوله
وهو يفكر كيف ستسر هذه الهدية زوجته
وابنته. سال لعابه من رائحة البسكويت
والمعجنات الحلوة الاخرى التي يعبق بها
المكان. كانت هذه الرائحة وحدها كافية
لاشباع المرء. فلم خمسة وعشرين (دجا)

قائل: كان يقف بباب دار السينما شخص
يرتدي سروالا قذرا يتحرى تذاكر
الدخول، وفجأة غاب عن الانظار...
حتى الزوجة والاطفال لن يحزنوا طويلا.
كان لم يعيش على هذه الارض انسان اسمه
خلا سين. يجيء المساكين الى العالم في
غفلة ويولون في غفلة كذلك.

نظر كوتين بخي الى صديقه في دهشة -
ماله غرق فجأة في تأملات فلسفية
- تخطر ببالي احيانا فكرة مجنونة - ان
اموت فجأة ميتة غير عادية فاجعل الناس
يتفكرون جديا بوجودهم.
- وكيف ذلك؟

- ببساطة. مراقب التذاكر كوخلا
سين القى بنفسه من نافذة الطابق الثالث
ومات، يمكن ان يثير مثل هذا النبأ اهتمام
الناس.

- لا داعي لذلك... الافضل ان
نعيش مغمورا ولا يحصل لك ذلك.

ابتعد كوتين بخي، اما كوخلا سين
فبقى فترة طويلة لا يستطيع التخلص من
هذه الهواجس. «بالفعل ماذا سيحدث
بعد موتي؟ ستزوج ما كخين تخين». هنا
انفص وقال في نفسه: «مالي افكر
بالموت؟ الآن المنجم قد تنبأ لي بعام

او حتى خمسين؟

كان الحانوت غاصا بالزبائن . وهكذا
انتظر حوالي عشرين دقيقة حتى جاء دوره
تناول من البائع علبتين وخرج فرحا
ملهوفا حتى كاد ان يعبر طريقا تقطعه
أرتال من السيارات المسرعة .

- آه يا الهي ...

- اوه .. اوه .. اوه .. ترددت اصدااء
صراخ محموم . سقط كوخلا سين بوجهه
على الاسفلت في منتصف الشارع بعد ان
زلت قدمه . وعلى الفور مرت فوقه سيارة
مسرعة . سمعت صرخة ضعيفة اشبه
بالأنين وصرير مكابح ... رقد كوخلا
سين ميتا وسط بركة دم وعلى مبعدة بضع
خطوات منه الفطائر .
تجمع الناس .

- اين سائق السيارة؟

في هذه الأثناء أسرع السائق وسلم
نفسه للشرطة .

قالت عجوز مسنة كانت قريبة من
المكان حين وقوع الحادث :

- يالها من مصيبة ... مسكين

قال آخر والسيجارة في فمه :

- طبعاً يجب الحذر لكن مهما كان ،
السائق هو المذنب .

قال ثالث كان يعبر الطريق :

- يبدو انه كان على عجلة . كوتين
بخي تعال انظر ...

لم يعرف كوتين بخي في الميت صديقه
ذاك الذي تحدث معه قبل قليل عن الناس
والمساكين . حلق في الجثة جيداً ، وفجأة
انكمش ، وجف قلبه وقال في سره فيما
يشبه الهمس : « كل شيء ممكن ... »
وتابع طريقه .

قدمت عربة «الاسعاف السريع»
ونقلت الجثة . تفرق الناس كل في طريقه
بين متفكر في حياة الانسان على الارض
وبين داع الله أن يرعاه ويحميه .

تحركت الغيوم السوداء . ارعدت
السماة منذرة بوشوك هطول المطر .
سقطت على الارض النطف الاولى
الكبيرة .. غسل المطر عن الاسفلت دماء
كوخلا سين .

وفي اليوم التالي كان كوخلا سين نسياً
منسياً . كعهدا تحركت السيارات على
الطرق العامة وضجت الشوارع
بالحركة ، ترددت اصدااء ضحك الناس
وقهقهاتهم .

هل أستدعي الداية؟ - سألت كوخلا
سين زوجة اخيها وهي تمسح العرق

تبعه ميزو، لكن الطفلة لم تشأ الخروج
ابدا وظلت تلح في السؤال.

- اين بابا؟

- ذهب لشترى لك حلوى.

عملت اخت كوخلا سين على مرأضة
الطفلة. تأملت من اجل ما كخين تخين
وغضبت من اخيها. كانت صحيفة اليوم
على الطاولة. تناولتها المرأة فرأت العنوان
التالي:

«حادث سير في وسط المدينة. اليوم
وفي الساعة العاشرة والنصف مساء وقع
رجل، كان يقطع الشارع، تحت عجلات
سيارة ومات. السائق موقوف رهن
التحقيق. اسم المغدور غير معروف
بعد».

تساءلت المرأة قلقة:

- «أيعقل ان يكون هذا أخي؟»

- صاحت الداية فرحة:

- ولد الصبي.. ركضت المرأة الى
الغرفة حيث ترقد الماخض، ضمت ميزو
إلى صدرها وراحت تردد:

- صار لك أخ.. أخ.. أخ..

غطت كلماتها على صراخ المولود
الجديد.

أتى الى العالم مسكين جديد...

المتصيب عن جبينها. كانت ما كخين تخين
شاحبة الوجه تتلوى من الالم وتعوض على
شفتها كي لا تصرخ. امتلأت عينها
بالدمع.

- مضى الليل ولم يعد خلا سين.

- اين يروح عن نفسه؟ يعلم جيدا ان
زوجته قد تلد بين يوم وآخر.
- يبدو ان طارئا ما قد طرأ. لم انم
طوال الليل.

- ماما.. اين البابا؟ سألت ميزو وهي
جالسة القرفصاء. بدلا من الجواب
اجهشت ما كخين تخين بالبكاء.
- ماما.. لماذا تبكين؟

- انا لا ابكي يا بنيتي. - عاد الالم من
جديد. وضعت ما كخين تخين يدها على
بطنها وتأوتت. لكن لم تنس لدقيقة
واحدة زوجها رغم الالم الذي تكابده.
أثناء الولادة الاولى لم يتركها لحظة
واحدة: ساعدها وشجعها كثيرا.
تذكرت كيف ذهبت الى المستشفى
مستندة على كتف كوخلا سين. اين هو
الان؟ هل حدث له ما لم يكن في
الحسبان؟ أم أنه - كما يقولون - رأى سمكة
طرية فترك المجففة؟

وصلت الداية. طلبت من الاخت ان

القلال

قصة / عبد المتادر أحمد

صفحات من كتاب موم
مخلوق يمشي على اثنتين!

● قال لي: غداً ألقاك؟؟؟
■ ولم يكن لي غداً، فحطمت كأسى،
ونشرت الشظايا في كل اتجاه...!
* * *
□ القمر... لم يكن قد طلع بعد،
والأنوار الباهتة للمصابيح الناعسة في
الشارع الممرور، تلهث تحت ثقل الظلام
البارد؛ تتقطع أنفاسها، وتنوس ذبالتها
الضعيفة في كفه الرهيبة!... وأنا ظل
مضطرب، يمتد على إسفلت الشارع
الممرور، فيرتجف لبرده.
قبل ساعتين، أمضيت السهرة عند
صديقي الطيب أبي الحسن. كان هناك

سعيد وتوفيق وبعض أبناء العم...
(سعيد: ذو خيال واسع، يستطيع بمهارته
أن يصنع من الحبة قبة، يجمع من هنا
وهناك بعض الحقائق البسيطة ويركب
منها جبلاً من الأوهام، يقنعنا أو يخيفنا
بها... قال: إنه سمع من زميل في
الوظيفة، أن هناك حملة شاملة ضد فساد
الإدارة... وقد تطال رؤوساً كثيرة؟!)
هو لا يدري - ولا صاحبه أيضاً - كيف
سيتم ذلك؟ وعلى أي أساس؟ ولكنه واثق
أن تيار الحملة قد يجرف أمثالي!!!
ولكنني لست فاسداً، وامتلات
بالوساوس نفسي... ذلك الملعون الذي



يراجعني كل يوم من أجل تسجيل أرضه،
هل هو مراجع فعلاً؟؟ أم
أنه.....؟

■ تهتز أوراق الشارع من خلفي،
فيملأ كياني صوف الوشوشة والحسيس
المتصاعد من الأجشار على الصفين...
فأقفز وأوسع الخطأ، أتوهم شخصاً
يتبعني، فأتلقت باحتراس، ولكن... لا
شيء إلا ظلال الأشجار تلقي أشكالاً
مختلفة على الجدران وإسفلت الشارع،
فأمضي بلا اطمئنان، تقفز إلى ذهني صورة
(توفيق).

طوب... ل، وبالكاد أتبين في نهايته
بصيص ضوء، ربما كان ضوء عربية (أبي
فارس) بائع الشوندر السكري، قرب
محطة الباص. وأحاول السرعة، ولكنني
كالمقيد، إذ صارت الخشخشة ورائي
مباشرة، ولم يكن مهرب من الالتفات،
فإذا المخشخش... قطرة!!!!
هدأت نفسي. وتراخت عضلات ساقَيَّ،
فعدت واثق الخطوة، ولكنني لا أمشي
ملكاً!!!!...

تهب ريح فتهمز الأشجار، وعلى الجدران
العتيقة المهترئة، تتمايل الظلال السوداء
كأنها مشاعر نفسي القاتلة!!!

□ هذا المصاحب من صنف آخر،
يسعده أن يبتّ الرعب في قلوب سامعيه،
ولو بالأكاذيب، قال قبل قليل: إن لدى
الحكومة مشروعاً لجعل الناس كلهم
موظفين!!؟...

- طيب، وهذا ماله يا أخي؟
- ألا تفهم معنى هذا؟... هناك ناس لا
يستطيعون عملاً، ولا يجيدون شيئاً،
فماذا سيعملون بهم؟ وبأي شيء ستكلفهم
الحكومة؟ أظنك فهمت يا محترم!!!

■ خطوات روائي خشخشت ورق
الأشجار، هل هو أحد هؤلاء
الموظفين؟... الشارع طويل

فارس الذي زاد نور عربته، وكأنني بدأت
أسمع نداءه على الشوندر السكري.

□ ابن العم الآخر جندي بالإجباري،
وما تزال في أذني أصوات شتائه العالية
وتجديفه المقيت، ما يزال يلعن - إلى درجة
الكفر - كل من أجبره على هذه الطريق،
ولكنه (مجر) على الخدمة. يقول: أنا والله
يا ناس مثل المقيد في هذه (الشغلة) بل أنا
مقيد فعلاً!!

■ الحقيقة أن المقيد هو أخوه - ابن
العم الثالث - غاب عنا منذ أكثر من سنة،
كان في الجامعة، مثل أي طالب آخر،
ولكنه لسوء حظه، كان ابن عمي؟! ...
نحمل معاً اسم جدنا الأكبر، واتفق أن
أخذ اسمه أيضاً، لأنه أكبر الأبناء فهو
محمود المحمود، زملاءه يتندرون عليه
دائماً إذ ينادونه: يا محمود مربع!! ولكن
هذا التبريع عاد عليه ويلاً ونكدًا؟ رُجَّ
بالاسم في متاهات الملاحقة والمتابعة
والتحقيق، فاحترق اسم المحمود!!!
والآن؟ ها هو في القيد مثل كثير من بيت
المحمود، أو ربما - من يدري؟ أين هو؟
أحيى هو فيرجى؟! أم ميت فنعزى به!!
ودليل الأهل احتار، وتحيرنا معه جميعاً،
ذاك هو المقيد فعلاً، لا أنت يا بن العم.

وأمضي... أمضي باضطراب متزايد،
أتجه إلى موقف الباص.

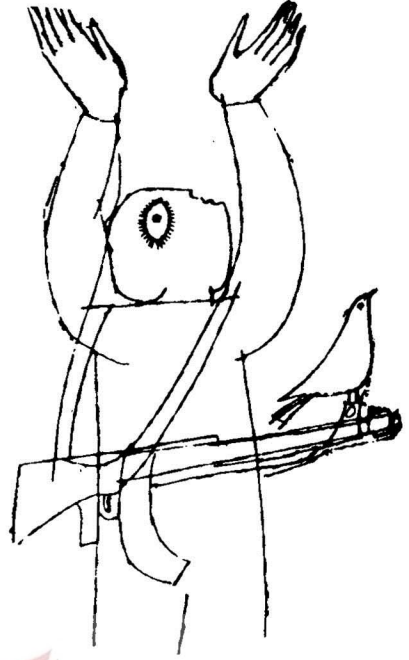
□ أحد أبناء العمومة سائق، أدلى هو
الآخر بهواجسه فأثار مخاوفنا، لم يتكلم إلا
عن الغلاء، كان الذي يزعجه أكثر؛
غلاء البنزين، قال: إنه يستهلك نصف
دخله، لم يتكلم عن غلاء البيوت لأنه
يسكن عند أمه، ولا عن غلاء الألبسة،
لأن بدلة واحدة تكفيه طول السنة...
قال أيضاً: أخشى أن يأتي يوم يصبح فيه
هواء الشارع بالبطاقة!؟

■ هذه البطاقة، كانت جواز المرور إلى
مخازن التموين، وإلا فلا طعام ولا
غذاء!... أولاد الحرام أخذوا أكثر من
دفتر بطاقات، وصاروا يشترون بها زيادة
عن حاجتهم. تهتز الظلال، وتتجمع
راكضة خلفي، فأحسها أصحاب
البطاقات، حول كيس السكر!!
فأشرد... ألح سيارة صغيرة للأجرة
تتهادى بانتظار زبونها، فألقي نظرة إلى
الداخل، فأرى مثلي؟؟ واحداً في الخلف
فأنكمش، من قال: إن هذا راكب
مثلي؟؟ السائق يدعوني: تفضل؛
ففضلت متابعة السير، مع رفع يدي
إشارة امتناع... أغذ السير باتجاه أبي

أسمع وقع مداس السائق على البترين بهم
بالاقلاع... وكأنه قد بدأ.

■ الآن بدأت المطاردة فعلاً، كان آخر
الشارع قد امتلأ بالظلال السوداء التي
تتحرك هذه المرة... والله لست واهماً!
ولم أشرب المنكر طول عمري!! ونظري
جيد رغم العتمة الباهتة... إنهم هناك
أكثر من عشرة بلا شك، لهم صليل
وعويل، هل أنا طلبتهم؟ هذه الليلة
بالذات؟ ومن غيري في هذا الشارع
الكثيب الرهيب المظلل؟ شارع
الحرية؟؟؟؟... يا سلام على الاسم

الكريم؟



□ كان خلفي صليل، سمعت أذناي

□ اقتربت الظلال وامتدت من أول
الشارع إلى آخره، غطته تماماً أحسها
تلفني، وشعور بالاختناق في جوف ماء
عميق يبتلعني ذعراً وارتباكاً آلاف الأذرع
تكاد تتلفني، من أين جاءت؟...
صرت الآن أقفز بأوسع خطوة، لم يعد
الأمر وهماً ولا احتمالاً إنهم يطلبوني، أنا
ابن المحمود!!! وبقفزة واحدة صرت في
جوف الباص، لم أنظر تجاهه، ولا قرأت
رقمه، ولا تأملت وجه السائق، ولم
ألاحظ ركابه. آنسني أن الباص غير
مزدحم وأنه يتهيأ للانطلاق وأن ركابه قلة

قرقرة الصفيح، لم أكن متوهماً هذه المرة!
فأي باب حديد يفتح خلفي الآن؟؟
مذعوراً أوسع الخطوة، وصليل السلاسل
يسد من حولي الفضاء! هل هي
السلاسل؟؟؟؟ كان طيف سبارة سوداء
قد غاب في رحم الظلمة، أغلق خلفها
باب الحديد... تنفست بارتياح... لم
يبق إلا خطوات... وأصل ذلك الباص
الذي أراه واقفاً على المحطة كأنه ينتظرنى!
أم هو وهم الآخر؟... لم يكن وهماً،
لأنني رأيت أنواره تملأ الزمان والمكان،
وصوت محركه يصلني بوضوح، كنت

لم يتجاوزوا الأربعة!!!... والأربعة؟؟
هنا انتهت قبل أن يدفأ المكان بي،
صاحوا جميعاً بصوت واحد: إلى أين
تمضي أيها السيد من شارع الحرية!!؟
الآن بدت وجهوهم الحقيقة: الموظف
الذي كان يطلق إشاعات التطهير.
والمواطن الذي كان يراجعني بحجة
تسجيل أرضه؟ والجندي ابن العم نفسه
كان معهم هناك!! وسائق السيارة
السوداء كان بانتظاري معهم بعد أن ركن
العربة. كانوا هم أنفسهم مربع الرعب

الرهيب الذي فررت منه....
والظلال؟ الظلال السوداء الكثيفة، كانت
تمتد من عيونهم اللثيمة لتفرق تلك إذن
آخر المحطات، كنت قد استسلمت تماماً
لأسر الظلال، وقيدها كان قد شملني
بالكلية، الجو كله أسود خائق!!! ولم يبق
لي من نافذة على الحياة والأمل، سوى كوة
صغيرة في جدار الرعب والصمت
والظلام والجليد، كان نور القمر قد بدأ
يتسلل منها، ويعلق استمرار الحياة!



تلك الأشياء

الحسان ..

بسم الدكتور حسن ابشراط الطيب

تلك الأشياء، باقة من رصين الشعر وأكثره أثرا للشاعر السوداني المبدع محمد المهدي المجذوب، طيب الله ثراه. أهدانيها بكلمات حسان. ما أنا ببالغها ولكنه الكرم منه في النفس وفي اليد وفي اللسان.

قلت له يوم أن حدثني أنه خصني باهداء هذا الديوان، انك يا شيخنا قد أدخلتني بذلك التاريخ، فأنت فنان مبدع قد رسمت بكلماتك الموحية بصمتك على صدر الزمان. سيضطرب الناس لهذا الشعر المعطاء، ويتناقلون خبره، ويحفظون بعضه. ولا أعجب إذا جاء ناقد بعد قرن من الزمان ليكتب عن هذا الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعشق الجمال المطلق، وغرس في نفوسهم اشراقات الفرح، فيقف عند هذا الاهداء. لا جدال يعجب من أمر صديق الشاعر، الذي لا يعرف له أثرا في الادب، ويذهب كعادة النقاد في تأويل الأشياء كل مذهب. ربما قاده لقب الدكتور الى القول بأنني كنت طبييا للعيون أو أخصائيا في الجراحة. كنت أشتهي، في مرحلة الصبا، أن أكون كذلك. وقادني الله سبحانه وتعالى الى علم الادارة، فوجدت فيه نفسي. ضحكنا كثيرا لهذا الخاطر، وفرعنا الحديث منازل، وذهب بنا الخيال كل مذهب. أمر واحد لم يجلب بالخاطر، وكان منا أقرب: ان هذا الديوان «تلك الأشياء» سيظهر للناس، بعد شهرين من انتقال الشاعر الى جوار ربه. سبحانه الله تعالى.

الشاعر السوداني المتميز محمد المهدي المجذوب (يناير ١٩١٨ - مارس ١٩٨٢) له
باقية من دواوين الشعر الجزل الرصين: نار المجاذيب ١٩٦٩، الشرافة والهجرة
١٩٧٣، البشارة والقربان والخروج ١٩٧٦، منابر ١٩٨١، تلك الأشياء ١٩٨٢، ولا
تزال العديد من قصائده مخطوطة ومحفوظة في صدور اصدقائه حتى يتوفر نشرها في
القريب باذن الله.

شيخنا الشاعر المجذوب من أرومة عريقة في الدين والعلم، بيت المجاذيب
الذي أسس مدينة الدامر في شمال السودان. لقد شيد السادة المجاذيب في دامرهم
المساجد والخلاوي وأشعلوا نار القرآن الكريم منذ أواخر القرن الخامس عشر
الميلادي، واحتفظوا على مرور السنوات بمكانتهم الدينية والعلمية المتميزة.

في ضوء نار القرآن الكريم الساهر المبارك، وفي مسمع من مدائح المريدين التي
تنم عن وجد صادق، ولد وترعرع المجذوب في دامر المجذوب. تتلمذ على آبائه في
الخلوة (الكتاب) وحفظ قدرا كبيرا من القرآن الكريم، كما تشهد بذلك الاقتباسات
البينة في شعره، وعاش ذلك الانشاد الحفي في حلقات الذكر العامرة فكان لكل ذلك
أثره في تنمية حاسته الموسيقية المرفهة، ونعم بتلك الحياة الهانئة البريئة التي ظل بها حفيا
طيلة حياته. قادته الوظيفة الحكومية الى الاستقرار في الخرطوم العاصمة، وتنقل
سنوات في مدن متعددة جلفها في جنوب السودان، ولكنه لم يرض بدمار المجذوب بدلا.
ظلت نفسه في براءتها الاولى، تلك الطفولة الحفية الحصية، وصارت عنده الدامر رمز
العشق الخالص والواحة التي يستريح فيها حسا وروحا كلما أحس ضيقا وتبرما:

سلمت يا دامرَ المجذوب قاسيةً
حيّاك صبري والاشفاق والعذلُ
وما خرجت الى حظي مُغامرةً
وتحفظين وصايا ليس تُحتملُ
وكنت طفلك معصوماً وغيرني
غدرُ المكاسب في الخرطوم والعملُ
طمسٌ ومسحٌ وميزان تنازعه

عند الحكومة ناب الذئب والحملُ
وفي شيخ وآيات يسأئرها
لوحى عليه وميض النار يتكَلُّ

يأتي الدامر متزودا من ذلك النبع الروحي ، مجددا لذكريات الطفولة الباكرا التي
ما فارقت لحظة ، اذ ظل دوماً ذلك الشيخ رغم مظهر الوظيفة ، فما ان قارب قطاره
مشارف الدامر حتى اشتعل وجداً صادقاً وحيناً أخاذاً :

وأنبرت دامر المجاذيب خلف الرمل ، يطفو به قطاري ، مرسى
أيها الساجدون في غَبَشِ الفَجْرِ أنا العائدُ المعذَّبُ نفسا
صلِّ والفجرُ في صباه وكن طفلاً جديداً على سنأه وغرسا
وحنانُ الصلاة يرأُمُ أحزاني مسحاً على جراحي ولُسا

ظلت دامر المجدوب عند المجدوب تجسيدا موحيا لمجد أجداده وآبائه ، مكانة
دينية وعلمية ، طفولة بريئة هائلة وحياة ريفية رجة مطمئنة ، تتناغم الحياة فيها بين
الانسان والطبيعة في تناسق بديع . بينما ظلت الخرطوم عنده تجسيدا لقيد الوظيفة الذي
يتعايش معه عن كره ويشتهي الخروج عليه . المدينة عنده رمز الريف والصراع الدائم
مع شهوات الحياة ونزواتها ، ومصانعة في العلاقات بين الناس ينفر عنها طبعه الريفي
الذي تكوّن في موطنه الصغير ذاك . ولقد عمق في وجدانه هذا النفور من حياة المدينة
انطباعه الاول عنها ، اذ جاء يومها والخرطوم مقر الحاكم العام الانجليزي ومركز سلطته
مما يجعل الاحساس بسطوة المستعمر فيها بيئة في كل مظاهر الحياة . يحدثنا عن هذا
النفور من المدينة ، وذلك الحنين لموطنه فيقول : «نخرج في كلية غردون التذكارية وصار
أفنديا ، ولبس القبعة واستهواه عيش الفرنجة وأسقط الحواجز ، وتخطى فاذا قطع شوطا
وقف يتأمل - ثم يبدأ شوطا آخر من جديد - وكان لقب الافندي شيئا عظيما ، يمر
صاحب اللقب فيقف له الناس ويتصايحون :

فلان أفندي مرحب - حيا بك ، تفضل . ولا يتفضل الافندي فهو ذاهب الى نادي
الموظفين يتذوق مثله العليا . . الطمع الثقافي . . الترقية والكيد وخدمة الطائفة والأنس

الحاكم . وثبت لي أن الفتى المهاجر لم يكن ذا ولاء لزيه الافرنجي ، وعرفت في وقت مبكر انه كان يتنكر ويمر بجواز غير دقيق التزييف . ظل شيخنا المجذوب ذلك الشيخ الذي فيه .

اذا صحبت «تلك الأشياء» ، ومتعت نفسك بقصائده الحسان ، فانك معايش هذا العشق البين بين المجذوب وموطنه دامر المجذوب ، وهي روح ارتسمت في كل دواوينه لا سيما «نار المجاذيب» و «الشرافة والقربان والخروج» ، فهما كما ينمى العنوان لكليهما انتهاء حفى لموطنه في اعتزاز متواضع . من هنا تبرز حقيقة أساسية لفهم شعر المجذوب . تلك هي أثر موطنه دامر المجذوب في تكوينه النفسي ونظراته للحياة ، وبالتالي في كل أوجه الابداع في شعره .

لقد كان أولاً لنشأته الدينية في بيت المجاذيب العريق أثرها البين في إيمانه العميق بالله تعالى وصلاح عقيدته الاسلامية . إيمان لم يترك منفذا يتطرق منه بصيص من الشك الى قلبه العامر بمخافة الله . لهذا عندما عاش حياة المدينة ، كان دوما كالصوفي المعذب المنقسم بين هوى النفس وتعطشها لمباهج الحياة وبين تلك الحياة الدينية المحافظة . فاذا أغوته مباهج المدينة حيناً ، عاد نادماً مستغفراً :

نحن في رحمة المهيمن لا ننوى ضللاً بل طاعةً وانتظاراً
رب يا هداة الغريب اذ حن ويا مُلتقى غيوب الحيارى
أنا في بابك المبشر بالغفران أبغى الحياة لا الاعذارا
رب كم شئتُ غير أني صاحبٌ هواي الذي أرشتُ فطارا
أو ابدى لك الخفي من الاسرار يا من خلقتها أسراراً
رب يا موعد النفوس تفرقن شجوناً مع الرُّغاب العذارى

كما كان لنشأته الدينية أثرها فيما نهل من ثقافة عربية اسلامية ، يشهد عليها محفوظه اللغوي ، فهو شاعر جزل يمتلك ناصية اللغة . يتميز بقدرة بيّنة في تأهيل الكلمات وتفجير الدلالات الحسية والمعنوية لها . قادر على التعبير بانتقاء متأمل للكلمات الجبلى ، ليعكس أشجانه ورؤاه وأفكاره في نفس طويل . لقد فجر في الكلمة

من المعاني ما أعانه على بناء تشبيهات بكرة وتراكيب مكثفة كان نتائجها أن خلص الى معجم شعري متميز يرفض أسر الكلمات في معانٍ تقيدها وتحد من انطلاقها . كل بيت من قصائد الديوان يقف شاهداً على قدرته في تطويع اللغة لاستكشاف معالم جديدة من المعاني الموحية البكرة، ومنها:

لم تعلمي أن انتظاركِ مضني
وأنام زهرى في الحديقة ساهراً

تحجب عني وهو في النفس كائنٌ
قريبٌ من الشوقِ اليتيم بعيدٌ

أطفأتني بنظرة لمست شيئاً خفياً ملوحاً في عيوني

اللقاء الحفي أنكر ألواني أنجش ربيعها اذ تصدَّى
صرت أخشاك يا حبيبي إشفافاً علينا ومالنا عنك مَعْدَى
الخصامُ الصديقُ مدَّ يد المهرجان أمسيت لا ترى منه بُدَاً
سقم لا الصباح يشفيه بالضوء ولا الليل مبرىء فيه شهدا

وتبسمت بسمه كصدى الفجر تراءى على محيا غدير

من جانب آخر كان للبيئة الريفية لدا مدمر المجذوب أثرها البين في احتفاء المجذوب بالطبيعة في صورتها العذرية . تعيش احتفاء الشاعر بألوان الطبيعة على تعددها وتنوعها، فتلمس براعته في استكشاف مواطن الجمال . تعيش تلك الملكة في التصوير الموحى الذي ينبني على سعة الشعور ودقة الحس ، فاذا بك ترى وتلمس هذا الحسن الذي شربت منه عينه فلا تملك إلا أن تعجب بهذه القدرة المميزة في التشخيص التي جعلت كل الأشياء من حوله تموج بالحركة وتفيض بالحياة . الطبيعة عنده هي الحبيبة

يناجيها ويتغزل فيها، وهو الذي عرف الحزن والمسرة توحدن في الطبيعة جنسا. يشكو إليها حيناً، ويشاركها البهجة أحيانا أخرى، ويودعها مشاعره في كل الاحيان. تقف معه على شاطئ النيل فتري النسيم يلعب الموج فينقشان بذلك لحنا على الماء. لحظة من الفرح المطلق تجعل الشاعر يتمنى لو استرجع طفولته الباكرة ولعب معها:

النسيم الصغيرُ لاعب في الحَجْرة موجاً باراه جزراً ومداً
صفقا ينقشان لحناً على الماءِ وقيثارة على الرمل شداً
فرح مطلقٌ وأشتاقُ لو أَلْعِبُ حُرّاً مع الطبيعة نداً
مر يحو نُقُوشهُ لبتهُ يحو غُضُوناً على جيبني وسُهدا
أرضعُ النيلَ ذا وفاءٍ ترى أمسى حراماً على ظلاً ووردا
النسيمُ الصغيرُ يلعبُ والأكمأُ تلقى عليه خداً ونهدا
وتبصرتُ خُضرةَ السدر والنخل وشيخاً يُرتلُ الصُبح وردا
جاءني ذلك الطريقُ أضللتُهُ أمس واستقام وشداً

هذه الملكة البيانية في التشخيص وما يتصل بها من رهافة الحس ودقة الشعور هي سمة مميزة لشعر المجدوب في تعاطفه مع الطبيعة. فهو لا يتحدث عن الاشياء كما تراها ولا ينفق وقتاً في تعديد أشكاها وألوانها، وانما ينفذ الى الرؤى والمشاعر والافكار التي أثارها ما رأى وما اعتمل في نفسه من مشاعر. لهذا فانك تجد الطبيعة في شعره لها ذاتيتها الخاصة، تموج بالحركة، ترقص وتغني وتنفس، لها أنغامها الهامسة حيناً، والصاخبة حيناً آخر، متفائلة مستبشرة في أكثر الاحيان. فانت ترى جزيرة توق ترهبت وهي عذراء، والسواقي ذات نواح ناعل الصوت، والنخلة الفرعاء تمشط قصة وتردها عن رأسها النعسان، وشجر السدر ينقض رأسه كعجائز يسعلن في ريح الغروب القاني. فاذا وقفت معه في ليلة مقمرة حدثك عن:

عَبَرْتُ نَسْمَةً يَخَامرها السدرُ والعُشْرُ
تتمطى على الأصيل ظلال من الشجر
علقت سترها عليه توشيه بالثمر

وعلى الشاطئ النخيل تجمّعن للسمر
إن عوى طائف الرياح تماسكن في حذر

«تلك الاشياء»، بحكم أنه يجمع بين دفتيه شعر الصبا الاول للمجذوب، فهو يحفل بالقصائد الوجدانية التي تصور لحظات خصيبة من الهيام واللقاء والصدود والهجران. بينما انشغل معظم شعراء العربية في الاربعينات بالوصف الحسي للمحبة -دعجاء العيون، ذات الخد الاسيل، ضامرة الخصر- فاننا نجد المجذوب قد تجاوز كل صور الوصف الحسي الى مناجاة الحبيبة بالتعبير عن مشاعره الدافئة الحاملة. ولا يخفك هذا الصراع النفسي الذي يعيشه نتيجة تربيته المحافظة من جانب، وروحه المستبشرة المنطلقة التي تشتهي وتتفاعل وتتمازج مع هذا الحسن من جانب آخر:

وفى شيخ وآيات يسامرها لوعي عليه وميض النار يتكل
إني قسوت على حب رجوت له عودا حميدا وما عادت بي السبل

وما أكثر ما يلتقي الاثiran عند المجذوب: الحبيبة والطبيعة، فيزول كل ما في نفسه من أحزان:

ARCHIVE
http://Archivebota.Salbrit.com

شذاك ربيع ملء ثوبيك غردا
تنفس في وجهي رجاء وموعدا
يجمعنا حب لقيناه صُدفة
على راحة اللقيا حفا تنهدا
نفضت غباري عن دهوري بلمسة
وفجرت لي من صخرة الحزن موردا

وتأمل هذا العتاب الحاني للحبيبة في قصيدة «المنديل المشغول»، يوم كان «المنديل» وسيلة تعبير عن محبة، يضمن الحبيب عن ذكرها حياء واحتشاما:

أضمرت هجراً أم كتمت سامة

أَمْ شَاءَ قَلْبِكَ عَنْ هَوَايَ بَدِيلًا
مَا بَالُ طَرَفِكَ لَا يَرَانِي مُقْبِلًا
يَجْتَازُ طَرَفِي مُعْرِضًا مَذْهُولًا
فَارَقْتَنِي أَمْسَيْتَ اعْرَكَ فِي يَدِي
مَتَشَوِّقًا مَنَدِيلَكَ الْمَشْغُولًا
كَانَ الْوَسِيلَةَ وَالِدَعَاءَ وَنَجْمَةً
صَافِيَتْ بِاسْمِهَا الْحَفِيَّ دَلِيلًا
كَلَفَنِي بِنَفْسِكَ هَلْ حَسَبْتَ يَقِينَهُ
شَجَنًا وَأَشْوَاقِي إِلَيْكَ غُلُولًا
قَدْ آنَ يَا لَيْلُ الرَّحِيلِ وَحَبْدًا
لَوْ شَاءَ حُبُّكَ يَا فَوَادَ رَحِيلًا

لكنه يعود فلا يطيق هذا الصدود:

أَصْدُ عَنْكَ وَأَنْتِ صُبْحٌ طَالَعٌ
وَأَمُوتُ مِنْ ظَمَأٍ وَأَنْتِ عُيُونُ

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ما حدثتك كل الحديث الذي أريد عن «تلك الأشياء» الحسان . كلماتي هذه لا تعدو أن تكون نظرة شوق عابرة للقصاصد الرائعة الموحية التي يحفل بها هذا الديوان . لم يكن شأني في هذه الكلمة بأكثر من شأن الغارفين من البحر بالدلاء . ما هي الا مساهمة متواضعة في احتفالنا بذكرى الشاعر المبدع محمد المهدي المجذوب الذي أثرى حياتنا بالفرح واستكشاف مواطن الجمال .





ترجمة: د. نضال موسى الموسى

عَنْ كِتَاب رَيْنيه وِيلِيَاءَ
«مَناهِيْمٌ فِي النِّقْدِ»

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدمة المترجم

إن الاهتمام بالأدب المقارن كفرع مستقل من البحث الأدبي حديث العهد في البلاد العربية مع أنه مضى على تدريسه، سواء في الجامعات أو حتى المدارس الثانوية في بعض البلدان الأوروبية، قرابة المائة وخمسين عاما.

من هنا نشأت الحاجة الماسة إلى التعريف بهذا النوع المميز من البحث الأدبي سواء عن طريق التأليف أو الترجمة، وليس هذا المقال المترجم إلا محاولة متواضعة للمساهمة في مجال تقديم الأدب المقارن للقارئ العربي الذي قد لا يمكنه افتقاره إلى اللغة الانجليزية من الاطلاع على ما ينشره النقاد من دراسات في الأدب المقارن. وهذا المقال يمثل فصلا في كتاب René Wellek, Concepts of Criticism (London Yale University Press, 1971) . PP. 282 - 295 —

اطار ومهمة

يعاني العالم (او بالاحرى عالمنا) من أزمة مستمرة على الأقل منذ سنة ١٩١٤، وطوال نفس تلك الفترة تقريبا قاسى البحث الأدبي بأسلوبه الصامت من تضارب المناهج. وقد واجهت القواعد القديمة الراسخة للبحث في القرن التاسع عشر مثل الايمان الخالص بجمع الحقائق ايا كانت هذه الحقائق على امل ان تكون اللبنة الاساسية في بناء هرم المعرفة الشامخ، وكذلك الاعتماد على التفسيرات العلمية على نحو ما هو متبع في العلوم الطبيعية، تحديات جادة حتى قبل تلك الفترة على يد كروتشه في ايطاليا ودلثي وآخرين في المانيا. هكذا لا يمكن الادعاء بالوضع الاستثنائي الشاذ للسنوات الاخيرة أو الزعم بأنه قد تم التوصل الى حل لازمة البحث الأدبي في أي مكان او حتى التوصل الى تسوية مؤقتة لها. ولا زلنا بحاجة الى اعادة النظر في اهدافنا ومناهجنا. هنالك شيء من الدلالة الرمزية لرحيل عدد من الاساتذة الكبار في العقد الأخير مثل: فان تيجم، وفارينيلي، وفوسلر، وكيرتيوس، واويورباخ، وكاريه، وبالدينسبيرجيه، وسبنسر.

ان اخطر دليل على الوضع غير المستقر لهذه الدراسات يتمثل في عدم قدرتها على أن تحدد لها موضوعات بحث مميزة، وتقاليد منهجية خاصة بها. وفي اعتقادي ان الآراء البرامجية لكل من بالدينسبيرجيه، وفان تيجم، وكاريه وجيار فشلت في تحقيق هذه المهمة الأساسية. لقد دمج هؤلاء النقاد الأدب المقارن بمنهجية جامدة ووسموه بأفكار الوضعية والعلمية والنسبية التاريخية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر.

من المآثر العظيمة للأدب المقارن وقوفه في وجه المناداة بالعزلة الزائفة لتواريخ الأدب القومية، وهو على صواب واضح (كما تثبت الشواهد الكثيرة التي اتى بها) في نظرتة الى التقليد الأدبي الغربي كوحدة متجانسة متماسكة تربطها شبكة من العلاقات المتداخلة التي لا حصر لها. ولكنني اشك في امكانية نجاح محاولة فان تيجم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام. وفقا لما يراه فان تيجم يقتصر اهتمام الأدب المقارن على دراسة العلاقات المتداخلة بين أدبين، بينما يعنى الأدب العام في دراسة

الحركات والأنماط الأدبية السائدة في عدة آداب. من المؤكد ان مثل هذا التمييز غير عملي ويفتقر الى المنطق. لماذا، على سبيل المثال، يعد تأثير ولتر سكوت في فرنسا من ضرب الأدب المقارن، بينما تعد دراسة الرواية التاريخية في العصر الرومنتيقي من باب الأدب العام؟ ولماذا، ايضا، يتحتم علينا التمييز بين دراسة تأثير بايرون على هابن وبين دراسة تأثير البايرونية في المانيا؟ انه من المؤسف حقا محاولة تضيق دائرة اهتمام الأدب المقارن ليقصر على دراسة التجارة الخارجية في الأدب، والا فان الأدب المقارن سيكون من حيث الموضوع عبارة عن مجموعة غير متجانسة لأجزاء غير مترابطة اي شبكة من العلاقات المعرضة دوما للتهتك والانفصال عن الوحدات المتكاملة ذات المعاني الواضحة. ضمن هذا الاطار الضيق لمعنى الأدب المقارن تنحصر مهمة المقارن، او بما يسمى بالمقارن، في دراسة المصادر والتأثيرات، والعلل والنتائج وسيتعذر عليه بذلك حتى التوافر على دراسة عمل بعينه كوحدة متكاملة، لاسيما انه ليس بالامكان تناول اي عمل على أنه حصيلة مؤثرات خارجية بصورة كاملة، او اعتباره فقط مصدر اشعاع من التأثير نحو بلدان اجنبية.

ثمن لا بد منه

دعنا نتصور قيودا مشابهة مفروضة على دراسة تاريخ الموسيقى والفنون الجميلة او الفلسفة. فهل بالامكان بناء على ذلك عقد مؤتمر او حتى ايجاد مجلة دورية مكرسة فقط لمعالجة مزيج متنوع من القضايا مثل تأثير بيتهوفن في فرنسا وتأثير رفائيل في المانيا، او حتى تأثير كانت في انجلترا؟ ان فروع المعرفة ذات الصلات المتداخلة هذه كانت اكثر حكمة، لانه على الرغم من وجود متخصصين في علم الموسيقى ومؤرخين للفنون والفلسفة: الا أنهم لا يزعمون وجود علوم خاصة مثل الرسم المقارن او الموسيقى والفلسفة المقارنة. ان محاولة اقامة حواجز زائفة بين الأدب المقارن والأدب العام مصيرها الفشل لأن كلا التاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان نفس الموضوع - الا وهو الأدب. وستؤدي الرغبة في توجيه الأدب المقارن نحو دراسة التجارة الخارجية بين أدبين الى حصر اهتمامه في اطار معالجة مواضيع غير جوهرية والاهتمام بكتاب من الدرجة الثانية، والترجمات، وكتب الرحلات،

والوسطاء باختصار ان من شأن هذا الاتجاه ان يجعل من الأدب المقارن فرع معرفة ثانويا هدفه استقصاء البيانات المتعلقة بالمصادر الاجنبية ومكانة الكتاب. وكما مُنيت محاولة تحديد موضوع الأدب المقارن بالفشل، فشلت ايضا على نحو اكثر وضوحا محاولة تحديد مناهج خاصة به. وضع فان تيجم مقياسين يمكن بواسطتهما التمييز بين الأدب المقارن ودراسة الآداب القومية بين فان تيجم أن الأدب المقارن يعنى بالخرافات والأساطير الدائرة حول الشعراء الى جانب عنايته بصغار المؤلفين. ولكنه من المستحيل تفسير عدم اقدم الدارسين للآداب القومي على انتهاج نفس الأسلوب: فقد تم بنجاح وصف صورة بايرون اورييمبو في انجلترا او في فرنسا دون اعارة اهتمام كبير لبلدان اخرى، وعلى سبيل المثال ايضا، اوضح لنا دانييل مورنيه في فرنسا او جوزيف نادلر في المانيا انه بالامكان كتابة تاريخ الأدب القومي مع اعطاء كتاب ظهروا لفترة وجيزة واصبحوا طي النسيان حقهم التام من الاهتمام.

وليس بوسع المرء الاقتناع بما قام به حديثا كاريه وجيار من محاولات لتوسيع دائرة اهتمام الأدب المقارن لتشمل دراسة الأوهام القومية وما تحمله الأمم من افكار ثابتة عن بعضها البعض. ربما يكون من المرغوب فيه جدا معرفة تصورات الفرنسيين عن الألمان او الانجليز، ولكن السؤال هو: هل يمكن اعتبار مثل هذه الدراسة من قبيل البحث الادبي؟ او ليست هذه عبارة عن دراسة للرأي العام ذات فائدة، على سبيل المثال، لمدير برنامج في صوت امريكا او ما يقابلها في الدول الاخرى؟ يتبع هذا النوع من الدراسة الابحاث الصوتيولوجية والسيكولوجية القومية، اما كدراسة ادبية فلا تعدو ان تكون مجرد احياء للمنهج القديم الذي يتناول الموضوعات والاعراض. فموضوع انجلترا والانجليز في الرواية الفرنسية لا يمتاز في شيء عن موضوع صورة الايرلندي على المسرح الانجليزي او الشخصية الايطالية في المسرحية الاليزابيثية. ان ممارسة الادب المقارن على هذا النحو تتم عن اعتراف بجذب مادة البحث المعتادة، ولكن تفكك البحث الادبي الى سيكولوجية اجتماعية وتاريخ ثقافي هو الثمن لذلك الاعتراف.

رابطه اساسية

برزت كل هذه التخبطات من مفهوم فان تيجم وسابقه واتباعه لدراسة الادب (ضمن اطار فلسفة القرن التاسع عشر الوضعية الوقائعية) على انها عناية بالمصادر والمؤثرات. لقد آمن هؤلاء الكتاب بالتفسيرات العلية والاستتارة الناجمة من تتبع اصول المواضيع، والشيمات، والاشخاص، والمواقف والحبكات القصصية، وما الى ذلك في اعمال سابقة من الناحية الزمنية، وتمكنوا من رصد مقادير هائلة من النظائر وواجه الشبه واحيانا التماثلات، ولكنهم قلما تساءلوا عما تكشف عنه هذه العلاقات فيما عدا اثبات حقيقة معرفة واطلاع كاتب على اعمال كاتب آخر. على أية حال، الاعمال الفنية ليست مجرد حصيلة مصادر ومؤثرات: انها أعمال لها وحدتها المستقلة حيث لا تفنى العناصر المستمدة من مصادر خارجية في حالة خمول بل تدخل ضمن بناء العمل الادبي الجديد. ان من شأن التفسير العلمي ان يؤدي فقط الى الارتداد اللانهائي، بالاضافة الى أنه في دراسة الادب بالذات يصعب ان ينجح التفسير العلي بشكل لا لبس فيه في اثبات ما يمكن اعتباره المتطلب الاول لاية علاقة عليّة: على نحو اذا حدث (س) فان (ص) يجب ان يحدث. ولست اعرف اي مؤرخ أدبي قام باثبات وجود مثل هذه الرابطة الأساسية، او حتى بإمكانه أن يفعل ذلك لاستحالة دراسة أعمال أدبية يتمتع كل واحد منها بوحدة متكاملة عرضة للانهايار في حالة البحث عن المصادر والمؤثرات.

بالطبع، ارق مفهوم المصدر والمؤثر اكثر المهتمين بالادب المقارن دراية وحنكة. على سبيل المثال، يشير لوي كازاميا في تعليق له على كتاب كاريه «جوته في انجلترا» الى أنه ليس هنالك ما يؤكد أن القيام بعمل معين أدى الى وجود فرق محدد. ويذهب كازاميان الى القول أن م. كاريه اخطأ عندما تحدث عن جوته على أنه هو الذي اثر على ظهور الحركة الرومنتيكية الانجليزية بشكل غير مباشر لمجرد ان سكوت عمل على ترجمة مسرحية جوته (كوتزفون برلينشكن)^(١) ولكن كازاميا اكتفى بالتلميح الى فكرة

(١) «جوته في انجلترا، بعض التأملات حول قضايا التأثير». ريفيوجرمانك ١٢ (١٩٢١) ٣٧٤ - ٧٥

التدفق والسيروورة المؤلفوة منذ أيام بيرجسون. يوصي بيرجسون بالدراسة
السيكولوجية الفردية والجماعية التي تعني طبقا لما يراه كازاميا نظرية ذبذبات نغم
الروح القومية الانجليزية المعقدة وغير القابلة للبرهان.

تناقض في الخوافز

وبصورة مشابهة ايضا يبين بالدنسيبرجيه، كما جاء في المقدمة للعدد الأول من
(مجلة الادب المقارن) ١٩٢١ الطريق المسدود أمام البحث الادبي المعني بتتبع تاريخ
القيمات الأدبية، ويؤكد عدم امكانية التوصل الى سلسلة متعاقبة واضحة ومكتملة.
ورفض بالدنسيبرجيه ايضا جمود نظرية التطور لبرونتر وطرح كبديل لها الاقتراح
القاضي بتوسيع نطاق الدراسة الادبية بحيث تشمل كتابا غير رئيسيين وتوجيه الاهتمام
الى التقييمات العصرية. ويظهر برونتر اهتماما كبيرا بروائع الاعمال الفنية ولكن
بالدنسيبرجيه يتساءل: «كيف بإمكاننا التوصل الى معرفة ان جسنر لعب دورا في الأدب
العام وان الألمان اعجبوا بدومستوشس اكثر من اعجابهم بمولير، وكذلك معرفة ان
دليلي كان في ايامه يعد شاعرا كبيرا كما هو الحال بالنسبة لفيكتر هيجو في فترة لاحقة،
وفي أن هيلدوريوس احتل مرتبة لا تقل شأنًا عن مكانة اسخيلوس في التراث القديم؟»
مرة اخرى يجد بالدنسيبرجيه الدواء في الاهتمام بصغار المؤلفين وبصرعات الذوق
الادبي القديمة. يوحى ذلك بمبدأ النسبية التاريخية: حيث يتحتم علينا دراسة مقاييس
تقييم الماضي حتى يتسنى لنا كتابة تاريخ ادبي موضوعي. ويستخلص من ذلك أن على
الأدب المقارن أن يبقى خلف الكواليس وعدم الظهور على خشبة المسرح كما لو كانت
المسرحية كعمل أدبي تختلف عن النص الذي يقدم على المسرح. كما هو الأمر بالنسبة
لكازاميا يتجه بالدنسيبرجيه بأفكاره نحو مفهوم بيرجسون للسيروورة، الحركة الدائبة
ودائرة التغير الكوني. وفي ختام بيانه يعلن بالدنسيبرجيه بصورة مفاجئة أن دراسة
الأدب المقارن هي اعداد لظهور حركة انسانية جديدة، ويطالبنا بالتحقق من انتشار
شك فولتير وايمان نيتشه بالرجل المتفوق وصوفية تولستوي والتعرف على اسباب اعتبار
كتاب ما عملا كلاسيكيا عند احدى الأمم واهماله كعمل اكاديمي عند أمة أخرى.

ولماذا ايضا يحتقر عمل في احد البلدان ويحظى بالاعجاب في بلد آخر. ويأمل بالدنسيبرجيه أن تزود مثل هذه الابحاث الانسانية المضطربة «بجوهر ثابت للقيم العامة». ولكن ما الذي يجعل مثل تلك الابحاث المتعمقة في الانتشار الجغرافي لافكار معينة تؤدي الى رسم معالم محددة لما يمكن وضعه بصورة لتركبة البشرية؟ واذا ما فرضنا نجاح خلق مثل هذه الصورة او التعريف للجوهر العام، فهل يعني ذلك بالضرورة ظهور حركة انسانية ذات فاعلية؟ حسبا تبين خلال السنوات الخمسين الأخيرة هنالك تناقض في الحوافز السيكلوجية والاجتماعية لدراسة الأدب المقارن. لقد برز الأدب المقارن الى حيز الوجود كرد فعل للنظرة القومية الضيقة التي اتسمت بها كثير من الدراسات في القرن التاسع عشر، وكاحتجاج على انعزالية عدد من مؤرخي الأدب الفرنسيين، والألمان، والايطاليين الخ . . وقام برعاية الأدب المقارن والعناية به اشخاص يقفون هم انفسهم على مفترق الطرق بين الأمم أو على الأقل عند طرف حدود دولة ما مع دولة أخرى. فقد ولد لوي بيتر في نيويورك لأبوين المانيين وارتحل الى زيورخ ليتعلم ويعلم، وينحدر بالدنسيبرجيه من أصل فرنسي وقضى سنة حاسمة من حياته في زيورخ. أما ارنست روبرت كيرتيوس فقد كان يؤمن بضرورة التوصل الى تفاهم افضل بين المانيا وفرنسا بحكم اصله (الألزاسي).

تصور وحيد

وكان ارتورو فارنيللي ايطاليا من تورنتو التي كانت لا تزال عندئذ تابعة لايطاليا وقد عمل في التدريس في انسبروك. ولكن غالبا ما كان الانحراف يشوب هذه الرغبة الصادقة في القيام بدور الوسيط والموفق بين الامم، من جراء الحماس القومي المتأجج حسب الاوضاع والمواقف السائدة. فعند قراءتنا للسيرة الذاتية لبالدنسيبرجيه (التي نشرت عام ١٩٤٠ وتمت كتابتها عام ١٩٣٥) نحس بنبض الشعور الوطني وراء كل ما يقوم به الكاتب من نشاطات: كافتخاره بما اسهم به في احباط الدعاية الألمانية في جامعة هارفارد سنة ١٩١٤ ورفضه لقاء براندس في كوينهاجن عام ١٩١٥، وذهابه الى ستراسبورغ بعد تحريرها عام ١٩٢٠. ويشتمل كتاب كاريه (جوته في انجلترا) على مقدمه يطرح فيها الكاتب موضوع انتهاء جوته الى العالم بصورة عامة والى فرنسا بصورة

خاصة بصفته واحدا من ابناء بلاد الراين . وفي اعقاب الحرب العالمية الثانية الف كاريه كتابه (الكتاب الفرنسيون والسراب الالماني) حيث حاول ان يبين كيف ان الفرنسيين روجوا لشيوع اوهم واشاعات عن المانيا الغربية و المانيا الشرقية وكيف خدعوا هم انفسهم بها في النهاية . ويرى ارنست روبرت كيرتيس في باكورة كتبه (رواد الأدب في فرنسا الجديدة) ١٩١٨ عملا سياسيا يتضمن تعليمات موجهة الى الألمان . وفي ملحق لطبعة جديدة من الكتاب صدرت عام ١٩٥٢ يعلن كيرتيس ان فكرته السابقة عن فرنسا لم تكن سوى وهم ولم يكن رومي رولاند الناطق باسم فرنسا الجديدة كما كان يعتقد في السابق . وكما هو الحال بالنسبة لكاريه ، اكتشف كيرتيس سرا با جديدا ولكنه سراب فرنسي هذه المرة . وحتى في كتابه الأول فان كيرتيس يزودنا بصورة للانسان الاوروي الجيد ويقول : لدي تصور وحيد لما يجب ان تكون عليه صورة الفرد الاوروي الجيد ، وهو الذي يتمكن من أن يحسد بشكل قوي روح أمته ويحاول ايضا تغذية هذه الروح وتقويتها عن طريق الأخذ بكل ما هو ايجابي ويميز عند الأمم الأخرى سواء كانت صديقة او معادية . سياسة القوة الحضارية مبدأ محمود من حيث أنه يعني السعي الى عمل كل شيء يهدف الى الأخذ بيد الأمة .

لست اعني بذلك الانحاء بأن وطنية هؤلاء العلماء لم تكن جيدة او على صواب او حتى انها تتسم بالسمو ، انني ادرك اهمية الواجبات الوطنية وضرورة اتخاذ القرارات ومناصرة جانب ضد جانب آخر في الصراعات الدائرة في وقتنا الحاضر ، وانني على اطلاع على نظرية مانهايم في صوبولوجية المعرفة التي يتضمنها كتابه (الايدولوجي والطوباوية) ، بل ان ما اردته هو ان اميز بوضوح بين هؤلاء الرجال وبين من يفسدون البحث العلمي في المانيا النازية او المنظرين السياسيين في روسيا الذين فرضوا الخطر في فترة معينة على دراسة الأدب المقارن ووضعوا كل من يقول ان بوشكين استمد قصة «الديك الذهبي» من واشنطن ارفينج بأنه شخص متزلف الى الغرب ولا أصل له .

ليست عملية حسابية

بالاضافة الى ذلك الحافز الوطني وراء القيام بكثير من الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا و المانيا واطاليا وبلدان أخرى الى ظهور نظام غريب لمسك الدفاتر الثقافي ،

وهو عبارة عن الرغبة في حصر ديون بلد المُقارن عن طريق اثبات وجود اكبر عدد ممكن من المؤتمرات لبلده على البلدان الأخرى، او بطريقة اكثر مكررا ودهاء اثبات تفوق امة المُقارن على الأمم الأخرى في حسن استيعابها وفهمها لكاتب اجنبي . ويتجلى ذلك بصورة ساذجة في جدول كتاب دليل الطالب لمؤلفه م . جيريار حيث نجد فراغات مخصصة للطروحات غير المتوفرة على سبيل المثال عن روتسارد في اسبانيا وعن كورنيه في ايطاليا وباسكال في هولندا وما الى ذلك من أمثلة عديدة . ويتوفر وجود هذا النوع من التوسع الثقافي حتى في الولايات المتحدة التي اظهرت بصورة عامة انها لا تأبه بمثل هذا الاتجاه نظرا لقلّة ما يمكنها ان تفاخر به من جانب، ومن جانب آخر نتيجة لقلّة اهتمامها بالثقافة السياسية ومع ذلك يزعم على سبيل المثال كتاب (التاريخ الأدبي للولايات المتحدة) ان دوستوفسكي من اتباع بواو حتى هاوثورب . ويقدم لنا ارثور فارنيللي وهو من اكثر المقارنين تجردا وصفا لهذا الوضع في مقال لمجلة «منوعات بالدنسيبرجيه» حيث يعلق فارنيللي بشكل لائق على سخافة حسابات الثروات الثقافية القومية وموضوع حساب الدائنين والمدينين في عالم الأدب : ويذكرنا بأن لا نغفل حقيقة ان مصائر الشعر والادب تتحدد ضمن اطار حياة الروح الانسانية وانغامها العميقة المتجانسة . وفي مقال ممتع يعلن البروفسور تشنارد استنكاره لمبدأ الديون في مقارنة الآداب ويستشهد بفقرة رائعة مأخوذة من كتابات رابيليه حول عالم مثالي لا وجود فيه للمدينين والدائنين .

اعراض ازمة

ان رسم حد فاصل زائف بين الموضوع والمنهج والمفهوم الميكانيكي لفكرة المصادر والمؤتمرات وكذلك الحوافز الوطنية - بغض النظر عما تشتمل عليه من مشاعر نبيلة - تمثل اعراض ازمة الادب المقارن . وهناك حاجة لاعادة النظر بصورة شاملة في هذه الاتجاهات الثلاثة، يجب اولا التخلي عن محاولة رسم حد فاصل زائف بين الادب المقارن والادب العام وقد اصبح الأدب المقارن تعبيرا ثابتا للاشارة الى اية دراسة ادبية تتخطى حدود أدب امة واحدة ولا فائدة من التآسي على ما في التعبير من خلل لغوي والاصرار على اعادة تسميته «بالدراسة المقارنة للادب» طالما ان الجميع على وعي بالاستعمال الایجازي لتعبير الأدب المقارن .

ولكن مصطلح «الأدب العام» يخلو من الالتباس على الأقل في انجلترا ربما نتيجة استمرار بقاء الدلالات القديمة التي تشير الى فن الشعر والنظرية. اتمنى شخصيا أنه لو كان بالإمكان التحدث ببساطة عن دراسة الأدب أو الدراسة الأدبية وان يكون هناك، كما اقترح البرت تيبودت، اساتذة في الأدب تماما كما يوجد اساتذة في الفلسفة والتاريخ، وليس اساتذة في تاريخ الفلسفة الانجليزية، وفي نفس الوقت الابقاء على امكانية التخصص في هذه الفترة او تلك او التخصص في بلد واحد او حتى كاتب معين. لحسن الحظ ليس لدينا حتى الآن اساتذة في الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر أو اساتذة في علم اللغة عند جوته. ولكن تسمية الموضوع ليست الا قضية غمطية تهم الاكاديميين بالمعنى الحرفي. ان ما يهم هو مفهوم البحث الأدبي بصفته فرعاً مستقلاً للمعرفة ليس مقيدا بآية قيود لغوية. هكذا فاني لا اتفق مع وجهة نظر فريدرتش القائل بعدم السماح للمقارنين بتخطي حدودهم الى دراسة الآداب القومية التي تقع في دائرة اختصاص طلاب الآداب الانجليزية والفرنسية والالمانية والآداب القومية الاخرى. وليس باستطاعتي ايضا فهم نصيحة فريدرتش بعدم انتهاك طرف حرمة مجال تخصص طرف آخر لانه لا يوجد حقوق ملكية ولا مصالح خاصة معترف بها في مجال البحث الأدبي. ان لكل شخص الحق في أن يتناول أي موضوع حتى لو كان ذلك الموضوع محصورا في عمل واحد ولغة واحدة، وله الحق ايضا ان يدرس حتى تاريخ او فلسفة اي موضوع، بذلك طبعاً يعرض الدارس نفسه لنقد المتخصصين ولكنها مغامرة لا بد منها. بالطبع ليس بؤدنا كمقارنين ان نحرم على اساتذة انجليز دراسة المصادر الفرنسية في اعمال تشوسر او نمنع اساتذة فرنسيين من دراسة المصادر الاسبانية التي استقى منها كورنيه الخ. . . لاسيما اننا لا نود ان يمنعنا احد من نشر ابحاث عن مواضيع خاصة بأدب قومي معين. لقد بولغ الكثير في الحديث عن موضوع نفوذ المتخصص الذي تتوفر لديه في الغالب المعلومات الببليوغرافية او المعلومات الخارجية دون ان يتمتع بالضرورة بالذوق والحساسية اللتين يتمتع بهما غير المتخصص صاحب النظرة الشاملة والبصيرة الثاقبة اللتين قد يعوضانه عن سنوات الدرس المضي. ليس هناك شيء من تجاوز الحدود او الغطرسة في مطالبتنا بالمزيد من سهولة الحركة والدفاع عن مثالية كونه في

مجال دراستنا. ان العقل الحر يمج عملية اقامة مناطق محظورة بما يرفع عليها من لافتات
عدم السماح بتجاوز الحدود.

ينجم هذا الوضع عن القيود التي فرضتها المنهجية الجامدة التي نادى بها وعمل
على تطبيقها واضعو نظريات الادب المقارن بفرضياتهم في ان اكتشاف الحقائق كالعثور
على شذرات الذهب التي يطالب المنقب بحق ملكيتها.

أهمية الاطلاع

ولكن البحث الأدبي الحق لا يعنى بحقائق جامدة بل بقيم وسجايا ولهذا السبب
لا يوجد فرق بين التاريخ الأدبي والنقد، حتى أن أبسط مسائل التاريخ الادبي تقتضي
اصدار احكام. لدرجة ان القول بانه كان لراسين تأثير على فولتير وان جوته تأثر بهيردر
تستدعي حتى يكون لها معنى واضح معرفة تامة بخصائص اعمال كل راسين وفولتير
وهيردر وجوته ومن هنا تأتي أهمية الاطلاع على التقاليد الأدبية التي ينتمي اليها هؤلاء
الكتاب وكذلك عقد المفاضلة المطردة، والمقارنة، والتحليل، والتمييز القائم على
اساس نقدي، ولم يسبق ان تمت كتابة تاريخ ادبي دون الاعتماد على مبدأ اختيار من نوع
ما الى جانب محاولة التشخيص والتقييم. ان مؤرخي الادب الذين ينكرون أهمية النقد
هم انفسهم نقاد من حيث لا يشعرون. ولكنهم في العادة نقاد ثانويون لاعتمادهم
مقاييس تقليدية وميلهم للعمل استنادا على الشهرة التقليدية للكتاب. ليس بالامكان
تحليل ووصف وتقييم العمل الفني دون اللجوء الى مبادئ نقدية بغض النظر عن عدم
الاحساس الواعي بوجودها، ومهما اتسمت صياغتها بالغموض. في كتيب (العالم
الامريكي) يوضح نورمان فورستر بشكل مقنع انه يتحتم على المؤرخ الأدبي ان يكون
ناقدا حتى يصبح مؤرخا. وفي نظرية البحث الأدبي يتعاون النقد والتاريخ للوصول الى
هدفهما الرئيسي وهو وصف، وشرح، وتقييم العمل الأدبي أو أية مجموعه من الاعمال
الادبية. لذا فانه يتحتم على الادب المقارن، الذي عمل على الاقل منظوره الرسميون
على تجنب هذا التعاون تمسكا بمبدأ العلاقات الوثائقية ودراسة المصادر والمؤثرات،
والوسطاء والشهرات التي تمثل جميعا المواضيع الرئيسية للادب المقارن، ان يجد طريقه

نحو العودة الى الانخراط في التيار المعاصر للبحث الأدبي والنقد. من حيث اساليبه وافكاره المنهجية اصبح الأدب المقارن ، بتعبير فظ، عبارة عن مياه راكدة فاسدة، فخلال هذا القرن ظهر العديد من الحركات والتجمعات النقدية والعلمية المتباينة في اهدافها ومناهجها: فهناك كروتشه واتباعه في ايطاليا، وحركة الشكلية الروسية وما تفرع عنها وتطور منها من حركات في بولندا وتشيكوسلوفاكيا: وفي المانيا ظهر الاتجاه لدراسة تاريخ روح العصر والأسلوبية التي احدثت صدى لها في البلدان الناطقة بالاسبانية، وهنالك ايضا النقد الوجودي الألماني والفرنسي، والنقد الجديد في امريكا، والنقد الاسطوري الذي تأثر بمفهوم يونج للأنماط البدائية وكذلك مدرسة فرويد للتحليل النفسي والماركسية. وبغض النظر عن نقاط ضعف وعيوب هذه الحركات والتجمعات النقدية تتفق كلها في الوقوف ضد الوقائعية الخارجية ومذهب التجزئة الذرية. المبادئ التي ما زالت تقيد دراسة الأدب المقارن وتحد من حريته.

قضية محورية

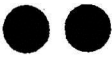
ان البحث الأدبي اليوم احوج ما يكون الى الاقتناع بضرورة تحديد موضوعه ومحور ارتكازه، ويجب ان يتم التمييز بين البحث الأدبي ودراسة تاريخ الافكار او المفاهيم الدينية والسياسية والعواطف التي تلقى العناية في الغالب كبديل عن الدراسة الادبية. ينصب اهتمام الكثيرين من الدارسين البارزين للأدب وخاصة في مجال الأدب المقارن على دراسة تاريخ الرأي العام وتقارير الرحالة والافكار عن الشخصية القومية، باختصار ينحصر اهتمامهم في دراسة التاريخ الثقافي العام، وبذلك يتسع مفهوم الدراسة الادبية بشكل كبير ليصبح مطابقا للتاريخ العام للبشرية. ولكن البحث الادبي سوف لن يحرز اي تقدم منهجي ما لم يقرر تناول دراسة الادب كموضوع مختلف عن نشاطات الانسان الاخرى. من هنا يتحتم علينا مواجهة مشكلة تحديد ماهية الأدب، القضية المحورية لعلم الجمال وكذلك مشكلة طبيعة الفن والادب.

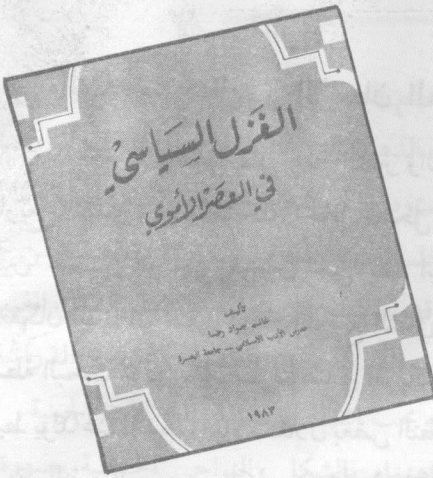
في ظل مفهوم كهذا للبحث الادبي سينصب الاهتمام حتما على العمل الفني وسندرك اننا نعالج مشاكل مختلفة عن دراستنا للعلاقة بين العمل الفني والتركيب النفسي للمؤلف، او العلاقة بين العمل ووصوبولوجية المجتمع الذي ينتمي اليه

المؤلف. لقد بينت على انه بالامكان فهم العمل الفني على انه بنية منسقة من الرموز والمعاني التي تختلف تماما عن العمليات الذهنية التي تحدث في عقل المؤلف أثناء التأليف ومن ثم عن المؤثرات التي تكون قد لعبت دورا في تشكيل رؤية المؤلف. هنالك ما يطلق عليه هوة وجودية بين الحالة النفسية للمؤلف وعمله وبين الحياة والمجتمع من جانب والموضوع الجمالي من جانب آخر. وقد اطلقت على موضوع تناول العمل الفني ذاته الدراسة الجوهرية وعلى تناول علاقة العمل بعقل الكاتب ومجتمعه الدراسة غير الجوهرية. ان هذا التمييز لا يعني انه يجب اهمال او احتقار العلاقات الجينية. او ان الدراسة الجوهرية هي مجرد قضية اهتمام بالشكل والنواحي الجمالية بصورة اكثر تحديدا يتناول مفهوم البنية المنسقة للرموز والمعاني معالجة قضية الخلاف بين المضمون والشكل. يندمج ما يطلق عليه في العادة المضمون او فكرة العمل الفني في بنية العمل ويصبح جزءاً من عالم معانيه التي يتصورها المؤلف. ان ما لا يخطر ببال ابداء هو انكار الدور الانساني للفن او اقامة الحواجز بين التاريخ والدراسة الشكلية وعلى الرغم من انني تأثرت بمبادئ الشكليين الروس والاسلوبيين الألمان، ليس بنيتي حصر البحث الادب في دراسة الاصوات والنظم الشعري وطرق التأليف او في تناول عناصر الاسلوب وبناء الجمل، ولا اقصد ايضا مساواة الادب باللغة. في تصوري تشكل هذه العناصر اللغوية ما يمكن وصفه بطبقتين قاعدتين: طبقة الصوت وطبقة وحدات المعاني وينبثق من تلك الطبقتين عالم من المواقف والشخصيات والاحداث التي لا يمكن ربطها باية عنصر لغوي منفرد او بأية عنصر ذو علاقة بالشكل الزخرفي الخارجي. ويبدولي ان المفهوم الوحيد الصحيح للعمل الفني هو المفهوم الكلي الذي يسري في العمل الفني وحدة كاملة ومتنوعة، وكبنية رموز تستوجب على أية حال توفر معاني وقيم. ان كلا نظريتي الاثرية النسبية والشكلية الخارجية محاولات خاطئة لنزع صفة الانسانية عن الدراسة الأدبية، اذ لا يجوز استبعاد النقد من دائرة البحث الأدبي.

ظهور الانسان العالمي

واذا حدث بالفعل مثل هذا التغير والتحرر واعادة النظر في النظرية والنقد والتاريخ النقدي، فان مشكلة الحافز ستحل من تلقاء نفسها. وبامكاننا ان نظل وطنيين مخلصين او حتى قوميين حتى بعد استبعادنا لأهمية مبدأ المدين والدائن. وبالإمكان ايضا ان تحتفي اوهام التوسع الثقافي تماما كاختفاء اوهام تحقيق وفاق عالمي بواسطة البحث الأدبي. ان نظرتنا هنا في امريكا الى اوروبا كوحدة متكاملة يفصلها عنا المحيط يولد عندنا شعورا بالاستقلال بغض النظر عما قد ندفعه ثمننا لذلك من احساس بالغربة والنفي الروحي. ولكن سرعان ما نتفهم الادب ليس كسلاح في حرب النفوذ الثقافي او كسلعة في التجارة الخارجية، او حتى كمؤشر للتركيب النفسي القومي، ستمكن من التوصل الى الموضوعية الحقيقية التي يمكن للانسان تحقيقها. ولن يكون ذلك عبارة عن حيادية علمية او نسبية وتاريخية غير مبالية، بل معالجة ومواجهة لجوهر الموضوع: أو تأمل هادئ ومكثف من شأنه ان يؤدي ما نتوصل الى ادراك طبيعة الفن والشعر وانتصارهما على محدودية الانسان وقدره ومساهمتهما في خلق عالم خيالي جديد ستزول الخيلاء القومية وسيظهر الى حيز الوجود الانسان العالمي بامكانياته المتنوعة في كل زمان ومكان، وسيتوقف عندئذ البحث الادبي عن ان يكون تسليية اثرية او حسابا قوميا للقروض والديون الادبية، او رسما تفصيليا لشبكات العلاقات. بذلك يصبح البحث الأدبي وليد المخيلة كالفن نفسه، وهكذا يسهم في الحفاظ على وخلق اسمى القيم الانسانية





تعقيب واستدراك حول

الغزل السياسي في العصر الأموي

بمقام / د. جاسم التقيي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بدءاً بودي تعريف القارئ ان للزميل الباحث الاستاذ غانم جواد رضا مدرس
الادب الاسلامي في جامعة البصرة كتاباً صدر بالعنوان نفسه [الغزل السياسي في
العصر الأموي، مطبعة جامعة البصرة، عدد الصفحات ٧١ / السعر ٥٠٠ «فلس»
رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٨٧٨ لسنة ١٩٨٣ / تاريخ الصدور ١٩٨٣ /
لون الغلاف بنفسجي موشى بقوس تشكيلي أبيض وتريعات بيضاء مع تخطيطات
سوداء في داخل القوس]. لقد ضم الكتاب (الكتيب) مقدمة بالشعر الغزلي السياسي
ص ٣ - ١٤ (بعنوان: - واقع الغزل في الشعر الجاهلي -
تلاها الفصل الأول ويتضمن:

- بدايات الغزل السياسي واهم دواعي ظهوره ص ١٥ - ٣٢
 - ابو دهبيل الجمحي وغزله السياسي ١٩ - ٢٠
 - عبدالرحمن الانصاري وغزله السياسي ٢١ - ٢٦
 - عبدالله العرجي وغزله السياسي ٢٧ - ٣٢

الفصل الثاني ويشمل على :

- ابن قيس الرقيات والغزل السياسي ٣٣ - ٥٤
 - تطور ظاهرة الغزل السياسي في شعره ٣٩
 ١ - الابتعاد عن الاساءة لنساء خصومه ٣٩ - ٤٢
 ٢ - التمهيد بالغزل السياسي لبعض قصائد المديح ٤٢ - ٤٦
 ٣ - المنحى القصصي في غزله السياسي ٤٦ - ٤٩
 ٤ - التشبيب بنساء انصاره الزبيريين ٤٩ - ٥٤

الفصل الثالث : الخصائص الفنية للغزل السياسي

- ١ - خاصيته الموسيقية ٥٧ - ٦١
 ٢ - الوضوح والبساطة في التعبير ٦١ - ٦٣
 ٣ - وحدة الغرض في القصيدة ٦٣ - ٦٤
 ٤ - الایجاز او الجنوح عن الاطالة ٦٤ - ٦٥
 ٥ - اصطناع العاطفة وشحوبها ٦٥ - ٦٨
 المصادر والمراجع ٦٩ - ٧٠
 الفهرست ٧١ - ٧٢

هذا ما
 لم يرد
 في البحث
 المنشور في
 مجلة البيان

هذه الاطلالة السريعة على الكتيب ومحتوياته تكشف اموراً كان على الكاتب الكريم صيانتها واحترامها، واحترام عقلية القارئ والمجلة التي يتعامل معها، ومن خلال مراجعتين لنص البحث المنشور في مجلة البيان العدد ٢٤٧ اكتوبر تشرين الاول ١٩٨٦، والاصل في الكتاب وجدت الاتي :

- ١ - ان الزميل الباحث لم يضيف جديداً، بل اجرئ عملية استنساخ فوري على مفردات الكتاب، لكن مع بعض الحذف، كلمة، فجملة، واءاء لبعض

الكتاب، كما فعل عندما حذف على سبيل المثال إراء يوسف اليوسف ص ١٠ من الكتاب، وإراء الدكتور داود سلام ص ١١ .

٢ - لست معترضاً على مبدأ النشر، غير ان اعترضني يتصل بالاسلوب والوسيلة، فالكتاب للباحث وهو جهده دون شك، وكان عليه ان يكتب ملاحظة او حاشية في اسفل المتن في المجلة، يشير الى ان الموضوع مستل او تلخيص لمفردات كتاب للمؤلف (الباحث) مع التعريف بالكتاب، وسنة صدوره وجهة النشر ومكانها، والمطبعة . الخ . وبذلك يحفظ لنفسه حقها في الابانة واحترام الامانة العلمية من جهة، ويجنب المجلة من هذا العمل الذي اقل ما يمكن قوله عنه انه ازدواجية نشر (التكرار) بقصد الكسب المالي من جهة ثانية، وبخاصة وان معظم المجلات ومنها البيان تشير الى عدم نشر المادة من قبل (لاحظ ص ٢ من مجلة البيان اذ تشير الفقرة (٢): - المواد المرسله للمجلة تكون مطبوعة على الالة الكاتبة، وغير منشورة من قبل .

٣ - ان التعريف بالبحث وكونه مستلاً او ملخصاً من الكتاب، واشعار المجلة، سيتيح للمجلة التصرف بالبحث وفق رأي هيئة التحرير:
أ - اما بنشره باعتباره موضوعاً حيواً ويخدم القارئ، ولا بأس من اعادة نشره على مسؤولية المجلة وذمتها العلمية والمالية، وقد حدث مثل هذا الأمر مع بحوث ودراسات كثيرة حظيت اهميتها بتقدير المجلة وتبنيها مثل هذه الملخصات المهمة .
ب - واما برفض البحث المستل لكونه غير ذي اهمية، ولا يمكن الافادة منه لانه من الموضوعات التي قيل عنها الكثير، واشبعها الافلام بحثاً وفحصاً وتحليلاً .
ج - واما بتكليف الباحث باعادة كتابته في غير لغة الكتاب الأصلي، اي يمكن ان ينشر بالانكليزية، او الفرنسية، اذا وجدت ذلك لازماً، ومما يتفق مع سياستها وامكاناتها الفنية والادبية، ومثل هذه العملية لن تقلل من قيمة الباحث البتة .
٤ - لا يمكن تفسير عمل الباحث الا من خلال المؤشرات الاتية :

أ - الاستخفاف بعقل القارئ، واستغفال ذاكرته، والاستهانة بمتابعته المستمرة لكل ما يكتب وينشر، ولا أعتقد ان الزميل الباحث استهدف هذا الغرض، وان

كان كذلك فعلى الدنيا العفو والسلام ، اذ ان المثقفين والادباء ورجال العلم هم الصفوة ، واذا انحدرت الصفوة ، الى هذا الدرك ، فمن الذي يتحمل مسؤولية قيادة الجماهير واشاعة الوعي في عقلها ، والاحساس الرهيف في وجدانها ، لتسهم مع النخبة في بناء صرح الثقافة والمعرفة ، وتحقيق حالات الانبعاث الحضاري والنهوض الثقافي بازاء الهجمة الوافدة ، والغزو الثقافي الذي يسعى الى تخريب العقل العربي ، وتحطيم حصانته الفكرية .

ب - مخادعة المجلة او اجراء عملية تمرير سقيمة هما كمن يدف السم في البدم ، ومجلة البيان كغيرها من المجلات غير قادرة على الاحاطة بكل ما يكتب وينشر ، وهي معذورة اذ تقع في هذا المأزق ، وحسبها شأن نظيراتها المجلات الادبية والثقافية والعلمية الاكاديمية المتخصصة ان تجد في قرائها رقباء وعبوناً مفتوحة وضماثر حية ، ترصد وتكشف ، وتفضح المتاجرين بالكلمة والمتطفلين على موائد الفكر الرصين ، والتأصيل الأدبي والثقافي والعلمي . ان القراء والباحثين وخبراء المجلات هم حلقة عريضة من الرقابة الصارمة ، ويتضافر جهود هيئة التحرير وكتابها وقرائنها ، يمكن احكام حلقات الرقابة ، اذامات الضمير عند بعض كتابنا مع الأسف ، وأرجو ان لا يكون الكاتب منهم .

ج - البحث عن الكسب المالي باعتبار النشر (الازدواجية في النشر) على حساب السمعة والمكانة لأن الامانة العلمية وشرف المسؤولية وصدق العمل العلمي - الأدبي يقتضي عدم الوقوع في هذا المنزلق فالكتابة مسؤولية ، وهي موقف موثق يعبر عن صاحبه ويعكس شخصيته ، واسلوبه في الحياة ، وما اجدني تجنيت على الزميل اذا كان هذا هدفه ، وعسى ان اكون مخطئاً في ظني .

د - السعي الى الانتشار السريع او ما يدعى بالنجومية ، وقد فات الزميل اذا استهدف ذلك ، ان الاسهال الفكري ، ونشر الغث لمجرد النشر ، فيه تشويه وادانة ، ومن ثم سقوط يقود الى تدمير ما بنى له من سمعة ادبية ومركز اجتماعي وموقع وظيفي ، وهل اجل من موقع التدريس في اشرف حرم مقدس ، وهو الحرم الجامعي .

ان النجومية التي يبحث عنها بعض الكتاب يمكن ان تحقق بالبحوث الاصلية والرصانة الموضوعية، وتقديم الجديد النافع، وحسبنا ان نتذكر قول (هيورتنز) [احذروا الكثير التافه، واقبضوا على القليل النافع] بمراجعة جردية سريعة لما ينشر في الصحف والمجلات نجده من الكثير التافه، والقليل هو النافع، فاما الزيد فيذهب جفاء، واما ما ينفع الناس، فيمكث في الارض. ٥ - كان في نيتي ان اكتب دراسة نقدية على الكتاب، غير ان سلوك الباحث المؤلف جعلني احجم عن اعطاء الكتاب وزناً لا يستحقه، وكان غرضي من الدراسة النقدية، الرد على الكاتب في بعض تحريجاته غير العلمية، اذ اتسم رأيه في الغالب بالغلو والغرور والتطاول على كتابنا الكبار، بل ان في كتابه من الاخطاء التاريخية، ما يدل دلالة قطعية على ان الزميل الفاضل، تعامل مع المصادر الثانوية، ولم يعد الى المظان والمصادر والمراجع الرئيسية، على الرغم من حشده الكبير من المؤلفات التي ذكرها في خواتيم الكتاب، وحذف بعضاً منها في البحث، وازداد اليه الهوامش.

هذه ابرز الملاحظات، وان اردت الاسترسال، فسيطلب ذلك مني تدبيج الصفحات العريضة، لكنني سأكتفي بما ذكرت، تاركاً لزملائي الباحثين والقراء فرصتهم لكشف المزيد مما حجبه عنهم، وعسى ان يكون هذا العمل الرقابي وسيلة تحد من التطلعات غير المشروعة وتقطع الدرب على العبث والاسفاف والاستخفاف بوعي القاري، وقراؤنا والحمد لله [يقراؤن الممحي] كما يقول المثل العراقي.

وحسبنا قول القائل:

اذا كنت لا تدري فتلك مصيبة

وان كنت تدري فالمصيبة اعظم

مع اعتذاري للزميل الباحث على قولي، والله من وراء القصد.

حوار مع الفنان التشكيلي الفلسطيني

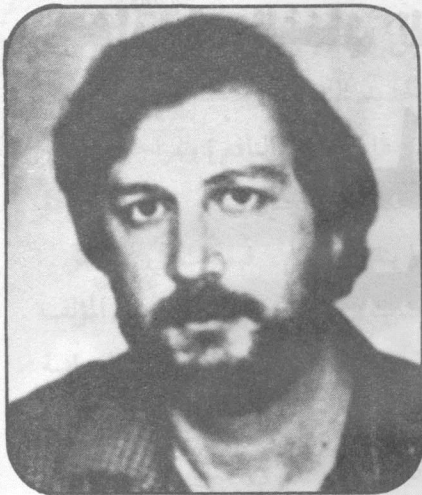
سليمان منصور

إعداد / محمد المشايخ

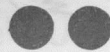
● اضطررت للاستعانة بالشرطة
لتنظيم دخول الزوار الى معارضنا المشتركة .

● بالرغم من كل شيء فإن نظرة
التفأول تبقى حاضرة في الكثير من أعمالنا .

لم تكن شهرة الفنان التشكيلي الفلسطيني سليمان منصور نابعة فقط من لوحاته التي تكاد معلقة في الكثير من بيوت فلسطيني الأرض المحتلة وخاصة لوحته «جمل المحامل» و«عروس الوطن»، كما انها لم تنبع من معارضة الفردية والجماعية التي اقامها في الكثير من المدن الفلسطينية، وفي لندن، والولايات المتحدة، والاتحاد السوفياتي، واليابان، والكويت، وعمّان، وبرلين، واوسلو، وكوبنهاجن، وبيروت وغيرها من اقطار العالم وعواصمه فحسب، بل من خلال مقدرته على ابداع اللوحة الوطنية التي تظهر الدور المقاوم الذي تؤديه الألوان الى جانب الكلمات والمقاومة بالفعل . كانت



○ تبقى القدس في وجدان الجماهير وأمانت معلّقة في أعناقها.

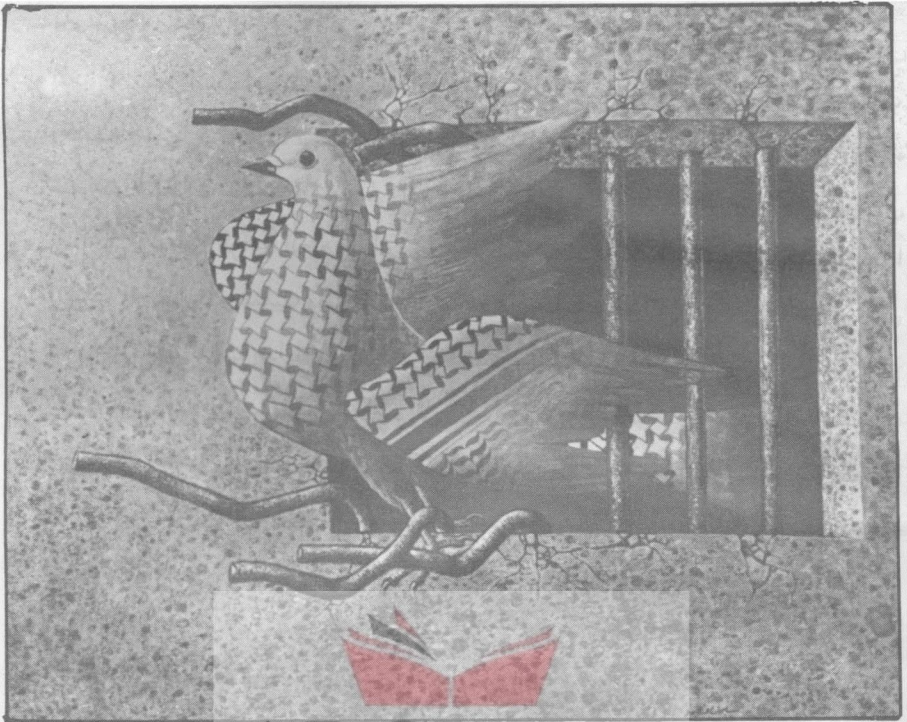


ولادة هذا الفنان عام ١٩٤٧ وابتدأت دراسته للفن التشكيلي في القدس عام ١٩٦٧ وانتهت عام ١٩٧٠، أما حياته العملية فقد بدأت بتدريسه للفن في دار معلمات الطيرة بمحافظة رام الله، كما عمل في مركز أبحاث جامعة بيرزيت، وهو يعمل الآن في صحيفة الفجر التي تصدر في مدينة القدس باللغة الانجليزية، وقد قام هذا الفنان بزيارة الى العاصمة الاردنية عمان بصحبة الفنانين نبيل عناني وتيسير بركات للحصول على ترخيص رسمي لرابطة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في الارض المحتلة والتي تتخذ من المدينة المقدسة مقراً لها، وللتحضير لاقامة معرض جماعي لفناني هذه الرابطة في بعض العواصم العربية، ولإصدار كتاب يتضمن معلومات وصوراً لفناني الوطن المحتل ولنماذج من لوحاتهم، وخلال تلك الزيارة، كان لنا معه هذا الحوار.

الفن وتعبئة الجماهير

* هل لك أن تقدم للقراء بعض المعلومات حول حركة التشكيل الفلسطيني في الأرض المحتلة؟

** بدأت الحركة الفنية في الارض المحتلة مسيرتها مع بداية السبعينات من خلال بعض المعارض الشخصية الثنائية لعدد من الفنانين الذي تخرجوا حديثاً من



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كليات فن غربية مختلفة، ومن بين هذه المعارض على سبيل المثال معرض الفنان محمد عبد السلام في القدس عام ١٩٧٠ ومعرض الفنانين بشير سنوار وكامل المغني في نابلس عام ١٩٧٤، وقد ساهمت هذه المعارض في تعريف الفنانين ببعضهم بعضاً، ومن خلال تبادل الافكار والآراء قررنا عمل تجمع للفنانين يساهم في تنشيط الحركة الفنية، وقد جاء تشكيل هذا التجمع متوافقاً مع الحركة الثقافية ككل في الارض المحتلة التي كانت مزدهرة في تلك الفترة من حيث الشعر، والقصة، والمسرح، والاغنية، وكانت باكورة هذا التجمع المعرض الاول الذي ابتدأ في القدس وانتقل الى عدة مدن في الارض المحتلة، وقد اظهر هذا المعرض مدى الفراغ الفني الذي كان يعاني منه الجمهور وتشوقه لرؤية فن فلسطيني يعبر عن مشاكله وآماله، وأذكر انه في مدينة نابلس اضطرت البلدية الى الاستعانة بالشرطة المحلية لتنظيم دخول الزوار الى المعرض، وقد شارك في هذا

المعرض (١٥) فنانا وفنانة أهمهم : فيرا تماري، نبيل عناني، سليمان منصور، كامل المغني، بشير السنوار، سميرة بدران، وقد توالى هذه المعارض السنوية المشتركة، وكانت جميعها كسابقاتها تنتقل الى عدة مدن في فلسطين المحتلة، بما فيها الناصرة، وقد شعرت سلطات الاحتلال بخطر الفن الفلسطيني في تعبئة الجماهير الفلسطينية في الداخل وتوعية الرأي العام العالمي من حيث اعطاء قضية الشعب الفلسطيني بعدا انسانيا وحضاريا وعملت وسائل الاعلام المعادية جاهدة على تفريغها من هذه المضامين الهامة. . وقد بدأت سلطات الاحتلال بمصادرة اللوحات المطبوعة والبوستر، ومن ثم بدأت تمنع الفنانين من نقل لوحاتهم الى الخارج، وبعد ذلك منعنا من اقامة المعارض في الضفة الغربية وقطاع غزة من خلال عدة قوانين كان معمولاً بها في العهد العثماني والانتداب البريطاني وكان متنفسنا الوحيد المؤسسات التابعة للبلديات كقاعات ومكتبات البلديات على سبيل المثال، وبعد احتلال البلديات في عام ١٩٨١ اصبح شبه

● الثقافة كغيرها مستهدفة في الأرض المحتلة.

● علينا التعامل مع التراث من موقع الإضافة الإبداعية

مستحيل علينا اقامة معرض في الضفة الغربية وقطاع غزة. . وقد صعدت سلطات الاحتلال هجمتها ضد الفنانين حيث تم اغلاق معرضي الشخصي عام ١٩٨١ ومن ثم اعتقالني في العام نفسه، وصادرت عددا من اللوحات بحجة انها تحريضية خاصة لوحات الفنان محمد حمودة، وفي عام ١٩٨٤ تم اعتقال الفنان فتحي غبن من غزة لأنه يرسم لوحات تحريضية، وقد شعر الفنانون بأهمية توعية الرأي العام العالمي بهذه الممارسات، فقامت رابطة الفنانين بعمل العديد من الندوات واللقاءات مع الصحفيين

المحليين والاجانب واتصلت بعدة نقابات فنية اوروبية مما نتج عنه ارسال العديد من برقيات التأييد لنا واستنكار ممارسات الاحتلال.

جمل المحامل

ما هي أكثر لوحاتك الفنية تأثيرا في نفسك، ورأيت أنها أكثر أثرا في مشاهديها؟

*** ان لوحة جمل المحامل ما زالت الاولى في لوحاتي الفنية، لأنني بها رسمت جذور التراث الفلسطيني من خلال رموز متطورة ومعبرة، ففيها ترى الزي الشعبي مرسوما بفكر متطور من اجل ايجاد عمل قريب الى قلوب الجماهير، وفي الوقت نفسه تفهمه وتشعر كم هو عميق، والاهم من ذلك، القدس، وجدان الفنانين في الارض المحتلة ومصدر الهامهم وعذابهم، والامانة المعلقة في اعناقهم.

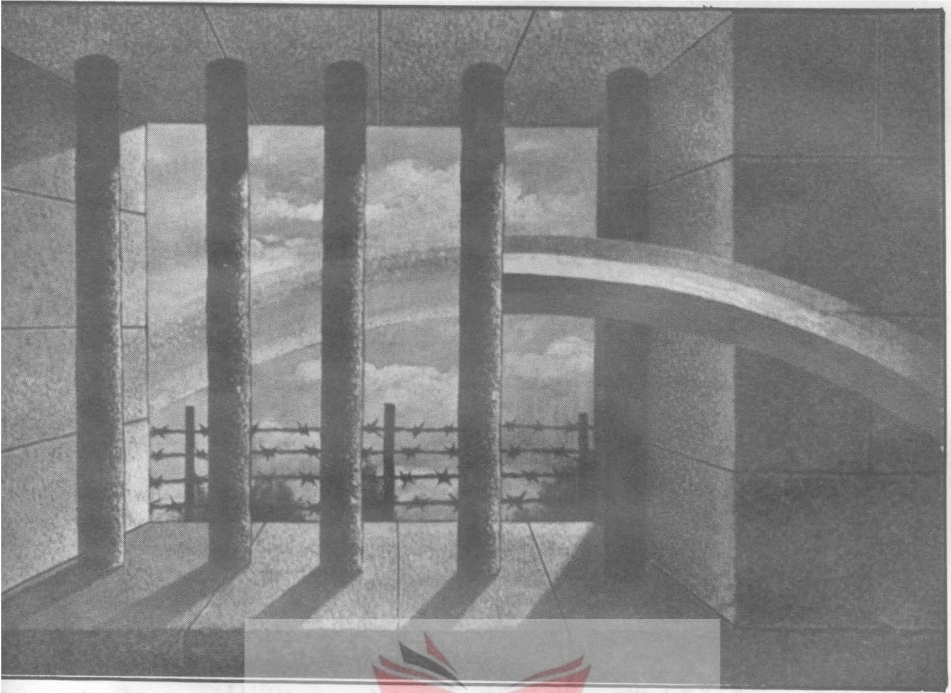
الثقافة المستهدفة

* هل يعني هذا أنك من مؤيدي الربط بين الفن والتراث؟

*** نعم، هناك أهمية كبيرة للتراث الفلسطيني في أي عمل فني، ولكن المطلوب من الفنان دراسة جدية لهذا التراث القيم وفهمه قبل الغوص فيه من اجل استغلال التراث لايجاد عمل فني جيد متميز. . ولكن المشكلة الحقيقية تكون عندما يقوم بعضهم بالانغماس في التراث وينقلونه بشكله الخام بحيث يمكن أن تنفي صفة الابداع عن بعض هذه الاعمال الفنية، والمطلوب نقل التراث بشكل فني من خلال اضافات ولمسات ابداعية جديدة يكون لها الاثر الكبير في تطور الفن التشكيلي في الارض المحتلة.

* ماذا يعني لك الرسم تحت الاحتلال؟

*** ان الثقافة كافة في الاراضي المحتلة مستهدفة بشكل مباشر، والفنان هنا يتناقض مع تطلعات السلطات المحتلة، وبالتالي يكون هو او عمله معرضا للملاحقة حتى ان كثيرا من أعماله صودرت من قبل السلطات الاسرائيلية وخاصة المطبوعة منها.



* بماذا تعلق عدم وصول الحركة التشكيلية في الأرض المحتلة الى مستوى مثيلاتها في الوطن العربي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

** من أهم أسباب تأخر الفن التشكيلي الفلسطيني نسبيا عدم وعي المسؤولين لأهمية اقامة كلية فن في الارض المحتلة، ومن هنا تجدر الاشارة الى ان اول مؤسسة ثقافية أنشأتها الحركة الصهيونية في فلسطين كانت معهد بتسالثيل للفنون عام ١٩١٠ وهذا يعود لوعيهم لأهمية الفن في بلورة الشخصية الاسرائيلية المتميزة .

* يلاحظ أن معظم الاعمال الفنية الواردة من الارض المحتلة تركز على الجوانب المأساوية التي يعيشها الشعب الفلسطيني .. لماذا؟

** هناك قسم من أعمالنا ذو طابع مأساوي كئيب، وهذا شيء طبيعي بالنسبة للاوضاع التي نعيشها، ويعمق هذا الشعور المأساوي عند الفنانين الاوضاع العربية

الراهنه من حولنا والتي لا تعطينا أي بصيص أمل للمستقبل، وبالرغم من هذا فان عددا كبيرا من الفنانين يعالجون قضايا التراث والبيئة والقرى ويمتاز قسم من هذه الاعمال بالاصالة والجمال وحتى بنظرة مشرقة للماضي والمستقبل.

معارض متنقلة

* بماذا تعلق قلة الكتابات النقدية الموجهة للفن التشكيلي في الأرض المحتلة؟

** كل الكتابات حول الحركة التشكيلية في الارض المحتلة تتناول هذا الموضوع من زاوية سياسية بحتة، فهي تتكلم عن مدى ارتباط لوحة ما بالقضية وبالارض وبمشاكل وهموم الانسان، وبالرغم من اهمية هذا الجانب في الفن الا انه ليس كل شيء، وهذا التعامل مع الفن كان له تأثير سيء على الفنانين حتى تحول قسم منهم الى المباشرة في التعبير مما افقد اعمالهم الكثير من التأثير البصري والجمالي الهامين في قضية التعامل الوجداني فَقَلَّتْ كتاباتهم عن الفن بشكل ملحوظ، وقلة النقد الفني تعود ايضا الى عدم اهتمام الصحف المحلية بهذا الموضوع، اما لعدم فهم الاهمية التي يلعبها هذا الفن ودوره في المجتمع او لعدم تمكنهم من معالجة هذا الموضوع بشكل حضاري مقنع.

* ما هي المشاريع المستقبلية لرابطة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في الارض المحتلة؟

** نخطط رابطة الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في الارض المحتلة الآن لاقامة معرضين في الوقت الراهن في الخارج، الاول في عمان، والثاني في الكويت، ويوجد لدينا عدة عروض لنقل معرض (ضد الاحتلال ومن أجل حرية التعبير) الى عدة دول اوروبية والى الولايات المتحدة. ان المعرض الذي يقام في الارض المحتلة يهتم في رفع مستوى الانسان الفلسطيني حضاريا، حيث ان وسائل الاعلام هناك تعمل جاهدة على ربط الانسان الفلسطيني بالعنف والاجرام والارهاب.

